صَدوق نورالدين

عبدالله العروي
وحداثة الرّواية

قراءة في نصوص العروي الروائية

المركز الثقافي العربي

عبد الله العروي
وحداثة الرواية

* العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)
* تأليف: صَدوق نورالدين
* الطبعة الأولى، 1994
* جميع الحقوق محفوظة
* الناشر: المركز الثقافي العربي.
* العنوان:

□ بيروت/الحمراء ـ شارع حان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
* ص.ب/113-5158/* هاتف/343701-352826/* تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/● 42 الشارع الملكي ـ الأحباس * ص.ب/4006/* هاتف/307651-303339/
● 28 شارع 2 مارس * هاتف /271753 - 276838/ * فاكس /305726/.

صَدوق نورالدين

عبدالله العروي ومحاثة الرّواية

قراءة في نصوص العروي الروائية

المركز الثقافي العربي

إلى أمينة:
غيمة زمن.. ومطر أزمنة

«.. لكل ناقد الحرية بالطبع.. لكن عندما يأخذ الناقد ما أكتبُ في «الإيديولوجية العربية المعاصرة» ويطبقه على عملي، فهذا في نظري مجحف نسبياً، لأنني لو كنتُ أريد أن أعبرَ عنِ الأفكار بشكلينِ مختلفينِ لما كتبتُ القصةَ..».

من حوار مع: «عبد الله العروي».

مجلة «الكرمل» العدد: 11 ص: 176.

تقديم

«. . هكـذا هو يمضي، يعـدو، ويبحث. . عَمَّ يبحث، يا تـرى؟ أكيـد أن هذا الـرجل ـ كمـا أرسمه ـ هـذا المتوحـد ذو المخيلة الحادة، المسافر عبر الصحراء الكبيرة للبشر، يعرف له هـو هدفـاً هو أسمى ممـا يصبو إليه الجوال العادي. هدف هو أسمى من اللذة الهاربة التي يوفرها ظـرف مـا. إنـه يبحث عن ذلـك الشيء الـذي ستجـوز لنـا تسميتـه بـ: «الحداثة». . »(*).

(*) من نص لـ «بـودلير»، «رسـام الحياة الحـديثة» ولقـد اقتـطفنـاه عن كتـاب «مـا الحداثة». هنري لوفيفر. ترجمة كاظم جهاد. دار ابن رشد. . ص 17. . .

ـ 1 ـ

إن أي تصور حول النص سواء أكان شعراً أو نثراً، هو تصور ينطلق من النظر إلى النص موضوع الدراسة والبحث والتمحيص، في ضوء نصوص من نفس الجنس. . هذه النصوص قد تكون للمؤلف ذاته، حيث يُنظر إلى السابق واللاحق، بهدف تأكيد الخيط الرابط والجامع. . أيضاً فالرؤية تكون شاملة، لما يتحققُ النظر إلى هذه المتحققات في حقل أوسع، هو بالضبط حقل النصوص ذات الطينة الواحدة، لولا أنها لأدباء آخرين، أو لمؤلفين يضيفون إلى التجربة العربية الإبداعية ويغنونها، وقد يمتدُ الأمرُ لما من شأنه أن يخرج عن دائرة الأدب العربي، نحو ما هو كوني عالمي. . .

ـ 2 ـ

تَمَثُلُ تجربة «عبد الله العروي» الروائية يندرج في هذا المستوى، على الأصح في الأفق المكتمل المفتوح. . المكتمل باعتبار أننا أمام رباعية روائية تقتضي النظر إلى العمل في شمولية، بحكم كوننا أمام بنية مُتَضَامَّةٍ. . ومفتوح لأن «عبد الله العروي» كروائي ومبدع، ما يزال قادراً

على العطاء في هذا الحقل والمجال، وبالتالي الإضافة لهذه الرباعية...

ـ 3 ـ

على أن تجربة «العروي» الروائية لها ما يميزها عن باقي التجارب الروائية المغربية الأخرى.. دون أن يغيب عن بالنا عمر هذه الرواية القصير، كما محدودية النصوص والكم الضئيل.. إنها تستمد فرادتها انطلاقاً من التصور النظري للرواية، وهو تصور يلعب وظيفة المساعد حالة الإنجاز، دون إلغاء خصوصية الفنّي الجمالي، الذي قَدْ يُقصي النظري، ويُخْضع العملَ لحس التلقائية والعفوية.. وقَلَّمَا حقَّقَ العمل المُخطط لمساراته هدفه الإبداعي الأسمى.. إلى جانب هذا، فإن ثراء النص الروائي، وهو ما تعكسه بامتياز «الفريق» و«أوراق»، يوضح أننا لسنا أمام أي روائي، وإنما أمام حفريات لغوية، تاريخية، اجتماعية، سياسية، فنية وغير ذلك.. وهي الحفريات الملتقطة لما هو روائي، في مجتمع يضج بما يمكن ملامسته والكتابة عنه...

إن التجربة، وأثر التجربة في النص/ وعليه، تجلو عن سعَة أفق معرفي، وعن تحكم في بناء النص، واستثمار المتخيل.. إنها إضافة للنص الروائي العربي ككل[1]...

ـ 4 ـ

في هذه التجربة الإبداعية، بالإمكان التوقف عند نقاط مشتركة،

---

(1) من المؤسف أن هذه النصوص، وخاصة التجربتين الأخيرتين لم تنتشرا على نطاق عربي واسع...

كما عنِ الاختلافِ الذي يجعل النص لا يشبه النص، وإن كان يمتد به ويسترسل. . إننا نقف على ذات الفضاء كمركز أساس، مع التنويع من خلاله على فضاءات أخرى. . منها المحلي والخارجي. . واللاّفت اننا على الدوام أمام خروج، أمام موضوعة السفر، حيث سياحةُ الذات، وبحثها عما يخولها النهل المعرفي، والهدوء الذاتي، بعد أن تَمَّ رفض الآخر كأسرة، وبعد أن حوكم بالنقاش والجدال كل ما يتصل بالوطن ويعلق به. . .

لقد كانت الشخصية في هذه الأعمال واحدة، فهي تَحضُر وقد تشبعت بفكر تراثي تقليدي يمثل أصالة لا مفر منها، ومن الدفاع عنها، ما دامت ترسم الماضي في أنصع صورة له. . أيضاً فإن تشربها للحديث، لمنابع الفكر الغربي ولإبداعه، قيض لها ارتيادَ آفاق معرفية مكنتها من مسايرة المد الحضاري. . إنها «ادريس» . . «شعيب». . «الشيخ العوني». . «علي نور». . «سرحان». . والسارد في «أوراق». . إنها الصورة الأصل. . لا نرى في المرآة سواها. . مثلما نرى إليها من خلال الشخصيات الأخرى. . إنها الواحد المتعدد. . والمتعدد في واحد. . .

الشخصية إذن أصالة وحداثة. . .

بيد أن الحدَثَ في هذه التجربة يتخذ كمتكأ له القضايا الفكرية، التاريخية والوجدانية. . عبره نتطلع إلى حياة مجتمع، وإلى مجتمع يقطع مراحل حياتية. . فنصوص «عبد الله العروي» صورة ناطقة عنِ الواقع، من خلال شخصية. . ذلك أن السيري سواء تَمَّ التنصيصُ عليه كما هو حال «أوراق»، أو العكس، كما تَجسدَ في بقية النصوص، يَكشفُ عن التداخل بين الذاتي والموضوعي. . إنها ليست أي ذات، وإنما الذات الفاعلة والدينامية. . .

فمن خلال الحدث لا نقف على المعروف والمألـوف والمتداول، وإنمـا تجسد الـروايـة تـاريـخ المعمـار، اللبـاس، تهتم بـاللون، وحتى بالمطبخ.. إنها الرؤية الجامعة.. الرؤية الـروائية التي لا نعثـر لها على الشبيه في النصوص الروائية المغربية الأخرى[2]...

المختلف داخل هذه التجـربة، يعكسـه التباينُ الجمـالي بين نص وآخـر.. بين نص روائي يتخذ لـه بنيـة الانغـلاق، وآخـر يـرتهنُ للبنـاء الفضـائي، وثالث ينـزع للتنوع اللغـوي وتعدده، أمـا الرابـع فهو السيـرة الحاوية لمجموعةٍ من الأجناس غير المتجانسة، والتي اكتسبت تجـانسها من داخلها، أي من داخل العمل ذاته...

إنها ككل نصوص روائية مسترسلة غير متقطعة، في معناها العام، لولا أن التباين يبقى مؤكداً بين العمل والعمل.. النص والنص...

ارتبط الغموض بمجال الشعر، خاصة الحديث منه.. والواقـع ان جنس الرواية ذاته تتمظهر فيه هذه الخاصـة.. ذلك أن تـداخل الـواقعي بالمتخيل، وبالتالي الاستناد لما هو رمزي أسطوري، يقود على مستـوى الفهم والتـأويـل، إلى نـوع من الغمـوض، إلى مـا ليس واضحـاً داخـل النص الروائي.. في تجربـة «العروي» الـروائية ثمـة على الـدوام شيء غـامض، غير واضح، أقول يُتَعمـد عدَمُ إيضـاحه، وإلى نهـاية النص..

(2) استحضر «ماركيز» في «الحب في زمن الكوليـرا»، خاصـة من حيثُ الإلمام بمـا يعتبره البعض هامشياً...

فعلاقة «ادريس» بـ«مارية» تبقى غامضة في «الغربة»، بل وَتَزداد غموضاً في «اليتيم».. أيضاً الحديثُ عنِ الاستعمار في رواية «الغربة»، خاصة وأن الرواية تنزعُ لِأَنْ لاَ تكون تاريخية تسجيلية.. الأمر نفسه نقع عليه في «أوراق» بصدد هوية السارد وَمَنْ يكون.. في حين أن دلالة «الفريق» الرمزية تبقى غير واضحة أيضاً.

الغموض في الرواية إذن، يكتسب مشروعيتَهُ من كون الرواية تؤسس سؤال اختلافها، أو غموضها من طريقة ونمط كتابتها.. إنها تنبني على المغاير، دون النحو منحى الكتابات الروائية التقليدية...

يقول «العروي»:

«الشيء الواضح تماماً هو الشيء الجامد..»[3]...

من خلال هذا، يحق القول بأن مفهوم الرواية لدى «العروي» ينبني على الخلخلة، وعلى الهدم.. خلخلة التصور التقليدي المرتبط بالحديث عن الواقع وتسجيله، بالتوجه نحو الإحاطة بالذات وما تختزنه من مشاعر وأحاسيس.. فهُمومُ الذات، تطلعاتها، خيباتها، هو المهيمن على نصوص ما بعد 1967. أما الخلخلة فتتمثل في بناء النص الفني، حيث تداخلُ اللغات والمنظورات، والارتهان للرمزي والأسطوري، مع تكسير الأزمنة، واحتضان الرواية لأكثر من جنس أدبي.. كل هذا يعطي للرواية تصوراً جديداً، ومنطلقاً كذلك، خاصة وأن الرواية تبقى الجنس المفتوح على التحول الدائم، والتغير بين نص وآخر.. إذا ما ألمحنا بأن هذه المكتسبات تتبلور بدءاً من إرث روائي أسهم في تأسيسه

(3) مجلة «الكرمل». العدد: 11. 1984. حوار مع «عبد الله العروي». ص: 171.

مجمـوعـةً من الـروائيين العـرب: «محمـد حسين هيكـل»، «تـوفيق الحكيم»، «نجيب محفوظ»، «عبد الرحمن الشرقـاوي». وغير هؤلاء.. إنـه إذن مفهوم يتـأسس على المغايـرة، وليس التكريس، تكـريس كتابـة روائية تقليدية.. وللذكر، فإن تحولات الشكل الروائي، لم تُعضد سوى بتحولاتٍ مُعاقة على مستوى البنية المجتمعية.. يرى «محمد برادة»:

«.. والرواية كنوع تعبيري حديث العمر، أقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية وسلكها في حواريات تظهر تصارعَ اللغاتِ والبنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة»(4).

يمكن أن نضيف لما جئنا به، اعتبار النص الروائي لدى «العروي» بمثابة كتابة تخلق من داخلها كتابة نظرية معرفية متنوعـة.. بمعنى آخر، فإن قراءة الرواية تجعلنا نتطلع في الآنِ ذاتِه إلى تصور معرفي نظري عن الـرواية ذاتهـا، أو عن السينمـا، أو التشكيـل.. إنهـا كتـابـةٌ من داخـل كتابة.. كتابة نتعرف داخِلها على تفـاصيل الحـدث الروائي، كمـا على مفـاهيم وطروحـات فكريـة.. والواقـع أن هـذا لا يغيب حس التلقـائيـة والعفوية والاحتمال عن النص الروائي لدى «العروي».. عكسهمـا نرى في روايـات مغربيـة يغلبُ عليهـا النـظر عن الشعـور والأحسـاس.. إن الرواية حياةٌ، ولا يمكنُ لهذه الحياة الخلو من الإنساني والذاتي..

في ضوء هذا، فإن مفهوم الرواية السالف الذكر هو مفهـوم حداثي بامتياز..

إنّي أفهـمُ الحداثة باعتبارها ليست انقطاعاً وإنما امتدادٌ.. فالسـائد

(4) مجلة «الآداب». عـدد خاص بـالروايـة العربيـة الجديـدة. كلمة «محمـدبـرادة» الافتتاحية. العدد: 2 و 3. 1980. ص: 4...

كون الحداثة تخلي عن التراث، عن إرثٍ فكري حضاري.. والواقع أنه بقدر ما يتم الارتباط بالمستجدات على المستوى المعرفي، فإنها (أي المستجدات) تستدعي الرؤية التمحيصية للتراث.. وهي الرؤية المؤهلة لفهمه وتوظيفه التوظيفَ المسايرَ لراهن الحداثة.. إني لا أدعو لأسْلَفَةٍ، بقدر ما أدعو الى إبداع مغاير...

في هذا الأفق، يمكن موضعة تجربة «العروي».. إنها بقدر ما تَجنح لخلقِ شكلها الفني، المنبني على التكسير، تكسير المشهد الواحد، واحتضان أكثر من جنس داخل الجنس الواحد، فإنها لا تُلغي التراث المتمثل فيما يتعلق بالرؤية إلى الخطاب المتعلق بالتاريخ، بالفقه، بالتصوف وبالأسطورة.. هذا الخطاب في مجمله يُستحضر، ينمو، ويستمر كاكتمال لما هو معاصر.. إننا أمام جدلية البعث والتجديد، الاحياء والتطوير، بهدفِ الشموليةِ.. وأعتقد بأن صورة الفقيه كحاضر في الرواية/ الروايات: «شعيب»، «الأب»، «الشيخ العوني»، بما هي شخوص خيالية، تحمل الدلالة عن هذا التراث.. أما «الرافعي» كعالم، كفقيه له وجوده الحياتي الحقيقي، فإنه النموذجُ الحيُّ لمثقفٍ مغمور.. كما أن النبش في التاريخ، وسرد وقائع منه داخل الرواية، هو استدعاء لما يعضد النص ويضيف له/ وإليه..

إنَّ ثقافة شعب، وابداع أمة، ليس الحاضرُ وحدَهُ، وإنما الماضي كذلك.. والكتابة الابداعية بقدر ما تساير فهي لا تدحض ولا تُقصي ما يُغنيها.. وأرى إلى روايات «أمريكا اللاتينية» من هذه الزاوية..

في تصور لـ «جان بودريار» عن الحداثة ورد التالي:

«.. وهذا شيء مهم: يُظهرُ ميدان الانتربولوجيا، أكثر مما يظهر ذلك التاريخ الأوروبي، حقيقة الحداثة، أي كونها ليست أبداً

تغيراً جذرياً أو ثورة، بل إنّها تدخُل في علاقة ضمنيـة مع التـراث في إطار لعبة ثقافية رفيعة، وفي حوار يترابط فِيهِ العنصران، ضمن عملية تداخل واختلاط وتكيف. . وهكـذا تتخلى جدليـة القطيعـة عن مكانها لدينامية التمازج والتفاعل. . »[5]

ـ 9 ـ

أما بعد، فأصل إلى القـول، بأن مـا أقدمت عليـه خطوة، لا أدعي الوفاء فيها لمنهج بذاتِهِ، ولا لتصـور نقدي مـا، وإنّـمـا كنت بين لحـظة وأخرى أستقي ما يلائم طبيعة النص، ومـا يكادُ يغلبُ عليـه. . على أني في هذه القراءة، نحوت منحى النبش فيما ظـل غائبـاً عن الاكتناهِ، وقـد يكون ثمة مقصد الروائي. .

إنها خطوة، وللمتخصص الثانية. . إنني لست أكاديمياً. . أنـا آخرُ فقط. . .

ـ 10 ـ

الانصات للنص عشق له. . .
إنها حياة النص. . ليس موته. . النص هوا الحياة. . .

---

(5) مجلة «الكـرمل» العـددان: 36 و37. 1990. الحداثـة. جان بـودريار. تـرجمة: محمد سبيلا. ص: 308. . .

القسم الأول

أبعاد صوفية

دراسة في رواية «الغربة»

مدخل:

قـد يثير الـوقوف على نص «الغـربـة» مجـدداً أكثـر من سؤال. إذ الفارقُ بين مدة صدورها وهذه اللحظة التي نكتب فيها عنها، هو فارق شاسع وكبير. إذا ما أضفنـا لهذا كـون «العروي» قـد أصدر لحـد الآن أكثر من نص روائي عمَّقَ به مساره الروائي، دون أن يحيد عن التوجه والمخـطط الذي رسمه لذاته، حيث تبدو نصوصه من «الغربة» إلى «أوراق» نصوصاً متكاملة في مقاصدها وأهدافها..

على أن مـلامستنا لـرواية «الغـربة» ليست من قبيـل مـا تحقق في كتابات نقدية سـابقة، ذهبت إلى الـرؤية إلى النص من زاويـة سياسيـة/ اجتمـاعية، وذلـك بحكم المنهج المـوظف، وهو في الغـالب «البنيـويـة التكوينية»، إلى جانب ما أملته طبيعة المرحلة، كما محتوى النص، وهو المحتـوى الجامـع لمـا هــو سياسي، اجتمــاعي، نفسي، أسـطوري وصـوفي. ولئن كنت أرى بأن الجـانب الأخيـر يـظل مهيمنـاً على روايـة «الغربة»، وهو ما دعا إلى هذا التناول أساساً...

لا يفـوتني في هذا المـدخل، تـأكيـد الإشـارة إلى كـون «ادريس الناقوري» في «المصطلح المشترك»، قد ذهب إلى الإشارة بشكل سريع إلى منحى بعيـد عمـا هـو اجتمـاعي سيـاسي، أقصـد بـذلـك المـظهـر الأسـطوري، وهو مـا عمل على تعميقـه «لحمـداني حميـد» في كتـابـه

التنظير والممارسة/ دراسات في الرواية المغربية»[1].

لملمح الصوفي:

إن الملمح الصوفي في رواية «الغربة» يدل عليه بدءاً عنوان الرواية. على أن الوصول إلى اكتناهه لا يتنسى إلا اعتماداً على رصد الصور التالية:

1 ــ صورة الحب...
2 ــ صورة الفقيه، وتحيل على الماضي...
3 ــ صورة الذات الدالة على الحاضر..

1 ــ صورة الحب:

يقتضي رسم صورة للحب الانطلاق من تجسيد العلاقات العاطفية المتحكمة في بنية النص، وهي علاقات تجلو عن ثوابت أساسيّة، كما عن متغيرات، وإن كانت الأهداف والمرامي واحدة. ثمة بين هذه العلاقات نجد:

أ ــ علاقة شعيب بزوجته...
ب ــ علاقة ادريس بمارية.
جـ ــ علاقة عمر بمريم.
حـ ــ علاقة لارة بالفتى الاسباني...

بيد أن هناك علاقة أكبر تذهب إلى تأطير مختلف هذه العلاقات، خاصة وأنها لا تغيب على امتداد صفحات الرواية جميعها. إنها صلة الولي الصالح «مولاي بو شعيب» بالولية «عائشة البحرية».. وهي تذكر على الدوام بموازاة مع علاقة شعيب وزوجته. فمولاي بو شعيب كما تشير الرواية قدم من مراكش على ظهر سبع طيع، حيث أقام بمدينة «أزمور»

(1) «في التنظير والممارسة/ دراسات في الرواية المغربية» لحميداني حميد. منشورات عيون. ص: 37 وإلى 42.

الساحلية. وتذهب الدراسات النقدية التي تناولت الأدب الصوفي، إلى القول بأن أغلب المتصوفة كانوا يسيطرون على الحيوانات وهذه من كراماتهم، فيجعلونها طيعة، ومن جملتها «الأسد».

يرى الدكتور «محمد مفتاح»:

«.. وأهم الحيوانات التي نجدها كثيراً في كتب التصوف المغربية الأسد، فالصوفي يطارده ويضربه بالقضيب ويفتل أذنه «ويحرِّشه» على مناوئيه، ويتبعه في انقياد تام. وكذلك الجن المؤمنة التي تقرأ القرآن، وقد تظهر أحياناً للصوفي على هيئتها المعروفة له وقد تتنكر في هيئة حنش أو غيره»[2].

من ثم فمولاي بو شعيب يناجي عائشة من خلال الربوة وما بينهما الماء، علماً بأن شعيب ذاته قد قدم من مراكش بعد أن كان سجيناً، ثم اشتغل كاتباً في السجن...

إذا عدنا إلى العلاقات السابقة، فإننا نلمح بأن المركزي والثابت فيها قيام الصلة العاطفية، وهي صلة مكتومة انطوائية لا يُفصحُ عنها بشكل أو بآخر من طرف شخص الرجل، بل إننا نذهب إلى اعتبار المرأة تأخذ أحياناً زمام المبادرة بهدف الكشف عن حالاتها العاطفية، لولا أن الطرف الآخر لم يكن ليبادل ذات الاحساس، بحكم عوامل متباينة. وبذلك يبقى المتغير في هذه العلاقات عزلة الرجل، إما إلى محرابِهِ حيثُ القراءةُ، أو إلى مسجده حيثُ العبادةُ والزهدُ أو نحو مقصد غير محدد...

إن تجربة شعيب مع زوجته تجسد ومنذ البدء هذا الانفصام الذي يعتري العلاقة، فالزوجة تحترق رغبة وعاطفة، في المقابل يحتمي

---

(2) «دينامية النص/ تنظير وإنجاز». محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي. بيروت والدار البيضاء. ص: 140.

عيب بنقاشاته المتباينة مع «ادريس» العائد من الغـربة، يـذكي من هذا انفصام النقاش الذي يطال علاقة الرجل بالمرأة، كما الوضع السياسي بلاد.

«خـرج من الغـرفـة وزوجـه مـا زالت ملقـاة على الفـــراش تعبث بضفيرتها السوداء دخل إلى القاعة التي يستعملها للمطالعـة واتجه إلى الصندوق الخشبـي في الجانب الأيمن. كانت فوقه عدة كتب مغلفة بورق أبيض فقـرأ بصوت مسمـوع: «الشفاء»، «الاتقـان»، «التشوف».. آه.. لو كنت كامل الاحساس». (ص/ 9).

فالاحساس لا يتجه صوب المرأة العابثة بضفيرتها علامة الرغبة في حب، وانما نحو غرفة الكتب مع الحلم بامتلاك قوة تهب قـدرة وشعور قراءة والتواصـل. فتمثل لحـظات المذاكـرة واستحضار صـورة الشيوخ ذين تمَّ التتلمذ على أيديهم، إلى جانب الاعتكـاف بالمسـاجد وقضـاء ليل بها حتى، هو ما يعوض حميمة الزوجة.

«ثم غابت عنه صورة زوجه ورأى ذلك الشيخ الذي عاشره مدة في دكانه على الشاطىء حيث كانت تحلو له مذاكرته من قبل، وحيث اختفى بسهولة فيـ ـــ». (ص/ 59).

. «ما أشد شحوبك يا شعيب!»

«قضيت الليلة في المسجد».

«فصفق وقـــال: «لهـــو الـــزهـــد إذن» ثـم أردف «وحـــالهـــا؟». » (ص/ 62).

في صلة إدريس بمـارية نَقفُ على ذات الملمـح. ذلك أن مـارية نتهت وادريس إلى الشـاطىء.. حيث أقـامـا لـوحـدهمـا. إلا أن هـذا لمكوث لم يَنْجلُ عن مظهر عاطفي خالص، خاصة وأن مارية قد ذهبت لى تحـدي ادريس من خلال تجـردهـا من كـامـل مـلابسهـا على ضفـة

الشـاطىء في حين أن هذا الأخيـر لم يجرؤ طيلة مـدة الإقامـة عن تبيان رغبته وممارستها. وهذا في الواقع سيقـود إلى غربـة ماريـة عن ادريس، أي استقرارها بباريس، حيثُ الألفةُ بالمكان والاحتمـاء بهذا الحنين إلى المطر، وهو حنين دائم.

«مـطر دجنبر الـذي أحبته دائمـاً مـاريـة مـذ وضعتْ قـدميهـا على أسفلت المدينة النيرة» (ص/17).

من ثم فإن ما سيكتفي بـه ادريس أساسـاً، هو عينُـهُ الملاذُ الـذي لجـأ إليه شعيب وإنْ بشكـل أقل في حـدَّتـه، ولم لا مـولاي بـوشعيب. فإدريس سوف يكتفي عن بُعْدٍ بمناجاة مارية، وبالاعتراف بحبه لها، وهو حب مكتوم انطوائي غير جلي ولا واضح بَيِّن.

«أين أنت الآن يا مارية.. أين أنت؟» (ص/36).

«نعم، مارية، إنك صورة من صور الحب..» (ص/81).

الواقع أن عامل هذا الانفصام تكشف عنـه التقاليـد المتبعة، كمـا التربية التي تمَّ الخضوع إليها. فإدريس يعترف بغياب الأمومة في حياتـه وحضور الأبوة. والأمومة دلالة الحب والعاطفة، ليبقى بذلك إدريس منذ الثانية عشرة شخصاً لم تتح له فـرص الحب، بل إنـه وإلى الآن ما يـزال يجهله.

«هـذه هندسـة حقاً». رغم أن التحليـل الصوفي خـطر بذهنـه تثاءب إدريس: «ما عرفت من الحب شيئاً وأنا ابن الثانية عشرة وما زلت جاهلاً به اليوم ولا شك أني سأموت بدون أن أطلع منه على شيء..». (ص/114).

إن وضعية ادريس تماثل حال شعيب، إن لم أقل إنها صورة منها.

«إن للحب صوراً عديدة. مارية إحدى هذه الصور وزوجي صـورة

أخرى. وإذا لم تستجب مارية لإدريس فإني لا محالة عاجز عنِ استرجاع زوجي.». (ص/ 65).

على أن العلاقة فيما بين عمر ومريم، ثم لارة والفتى الإسباني، تضعنا أمام نفس النتائج. وإن كنا لا نعرف بشكل دقيق مسار العلاقتين إلا من خلال مريم ولارة، وقد انتهيتَا معاً إلى الانطواء والوحدة، مع استدعاء لحظات الحب وفضاءاته، فالذكرى وحدها ما يعوض المفقود من حب. وهذا ما يدعونا للقول بأن القصة واحدة، وإن اختلفت التنويعات عليها...

إن صورة الحب تتمظهر لنا من خلال هذه العلاقات، كما أننا نجدها مبثوثة في بعض المفاهيم التي أعطيت للحب، وذلك من خلال «صديق» لإدريس. وهي المفاهيم التي سيتولى شعيب الرد عنها. ففي الصفحة (63) يدرج مفهوم الصديق، أما في الصفحة (65) فيتحقق الرد.

فالمفهوم يؤكد بأن الحب هو الأساس، لولا أنه لا يوجد إلا من خلال القوة المفكرة، وهي قوة تحتاج إلى محرك يحركها، ولن يكون ذلك سوى الأدب. فهو في الأصل خالق الجاذبية نحو المرأة. والملاحظ بأن هذا المفهوم يقيم وسيطاً هو الكتاب كيما تنهض العلاقة فيما بين الرجل والمرأة، أو لكي يَنشأ جانب الإحساس.

في مفهوم ثانٍ يعتبر الحب مخلوقاً ليس أزلياً، فهو يتسم بحضور المحبوب وغيابه، بفقده ووجوده، بقربه وبعده، بحكم أن الغياب هو الاستمرار.. ولعل ما ينطبع به هذا التعريف بعده الصوفي المتجسد في تأكيد الشيء وضده، تأكيد الرؤية وعدمها...

ولقد ذهب الرد إلى انتقاد السابق، معتبراً أنه نَوْعٌ من الإلحاد. فالموجود المفقود هو من أحكام الله، فهو وحده الموجود بالعقل

لا بـالحس. أما ادعـاء خلق الحب، فبمثابـة ادعاء لخلق القـرآن، وقـد ذكـرت كلمة الحب ضمنـه. ويتضح بـأن الرد يـرقى إلى نقـاش فلسفي خالص.

على أن الإشكـال لا يقف هنـا، فـإن كـانِ المفهـومـان قـد نسبـا لصديق إدريس، فإن هذا الأخير يخرج بتعريف هو التالي:

«الحب امتنـــاع يـــا شعيب.. وهـــو وجـــود الشيء واختـفـــاؤه». (ص/ 99).

«لقد خاطب إدريس دائمـاً شعيب بصراحـة، دون أن يخشى جرح عواطفه.. لماذا لا يقول له الآن فوراً لماذا جاء من وراء البحـار؟ إن الحب تشـاؤم ونفي وموت واحتـراق، سلب وافتقـار، على أي وجه وفي أي حال» (ص/ 102).

الـواقع أن هـذا المفهوم ينحـو منحى السيـاق المـدرج من جـانب الصديق، لكأني بـإدريس يمارس تمـويهاً على شعيب، ذلـك أن المؤكد داخـل هذا التعـريف بعـده الصـوفي، وهـو بعـد يجعـل الحب يكتسب دلالات أُخَرْ، غير ما نعرفه. فأن يتمَّ الإقرار به فذلك اعتراف، أما إلغـاء الإقرار فموت وإقصاء. وفي الحالة الأخيرة يعوض الحب بالحلم:

«. . . ـ «وهـذه ابنة عمـومتي.. هذه مـارية بجـانبـي نـائمـة الآن غائبة عني مشاكسَة لي نافرة مني بعـد أن كانت قـريبة مني مـوافقة لي.. اخرس.. كلام عجائز..». (ص/ 81).

لكن، أكان هذا الحب طبيعياً؟ روحياً؟ أم الهياً؟.

إذا انطلقنا من بيت شعري لـ «ابن عربـي» جاء فيه:

«ومـــا الـــوجـــه إلا واحـــد غـــيـــر أنـــه
إذا أنـــت عـــددتَ الـــمـــرايـــا تـــعـــددا.».

فإنه بمُكْنتنا القول بأن حال شعيب تضارع حال إدريس، وبـالتالي عمر، والفتى الإسباني، ولئن كنـا لا نعرف في الجـوهر أشيـاء كثيرة عن الأخيرين، وقد نمضي في الاعتقاد معتبرين بأن ما آلت إليه مارية، مريم ولارة هـو وضـع الـطرف الآخـر، أي شخص الـرجـل. فكمـا ألمحنـا فـالحادث الثـابت هو الانفصـام والاحتماء بـالانطواء الـذاتي. وهـذا في العمق يجعلنـا ننظر إلى الـروايـة من زاويـة اعتبـارهـا دلالـة على حـالـة واحـدة، ولم لا على جانب واحـد لا غير. وهـو الجـانب الـذي سيمتـد ليطال النصوص الروائية اللاحقة، وإن بشكل وصياغة مخالفة: «اليتيم»، «الفريق» ثم «أوراق»...

بيـد أن نمط الحب الـذي تعكسـه الـروايـة، إذا استنـدنـا لتقسيم «محيـي الدين ابن عربـي» السابق، هو النوع الطبيعي، والمستوى الأول من الروحاني ما دام ينقسم (الروحـاني) إلى نمطين. فـالطبيعي ـ حسب ابن عربـي ـ هو ما تعرفه العوام قاطبة، ويستهدف الاتحاد بطرف الأنثى، وأقصى غـاياتـه وأبعـاده النكـاح. إنـه في الجـوهـر حب تـأكيـد الـذات والاستلذاذ بها[3].

بالإمكان عدم وصول الحب الطبيعي إلى هذه الدرجة، درجـة «أنا من أهوى ومن أهوى أنـا»، حيثُ يحل المتخيـل مكان الـواقعي، ويغدو الشـوق والحنين، وحده المهيمن، لكـأن الاتحاد كـائن، ولكن ليس في الـواقـع وإنمـا في الخيـال. وهـذه في الأسـاس وضعيـة إدريس الـذي لم يصل غاياته، كما شعيب الذي انحرف عنها، ومـا يقال عنهمـا يشمل عمر والفتى الإسباني. من ثم يصبـح التفكير، النحـول والتأمـل والسقم من صفـات العـاشق في غـدوه ورواحـه. وهــذا مـا جسـده «ابن حـزم

---

(3) «الكتابة والتجربة الصوفية» نموذج محيـي الدين ابن عربـي. منصف عبد الحق. عكاظ. من ص: 377 إلى 380.

الأنـدلسي» في «طـوق الحمـامـة»[4]، وكـذلـك «الابشـيهـي» في «المستطرف»، حيث اعتبر هذا الأخير الحالة، حالة عفة[5].

المستوى الروحاني في جانبه الأول، يحمل الدلالة على حب المعرفة والحقيقة والحكمة، وذلك بهدف التسامي وإثراء المخزون الفكري المعرفي، وهو ما قد يوصل إلى الحب الإلهي قطعاً[6]. فإدريس وشعيب معاً نلمس فيهما هذا الجانب المتعلق بالنهل من ينابيع المعرفة، والانقطاع إليها. سواء داخل غرف أو في المساجد. وليست العناوين الملمح إليها سابقاً: «الشفاء»، «الإتقان»، «التشوف»، كما النقاشات المتعلقة بالحب والفقه إلا العناصر الدالة على هذا المستوى الروحاني. وهو مستوى كما ألمحنا قد يرى إلى الإلهي، ولعل استعارة السارية لمولاي بوشعيب نتيجة لكثرة وقوفه، من خلال فصل من فصول الرواية وهو المعنون بـ «السارية»، إضافة إلى كراماته المروية عنه (وهذا من خارج النص) لَمِمَّا يؤكدُ هذه السمة، التي هي المعرفة والحكمة...

2 ــ صورة الفقيه:

منذ البدء، يمكن القول بأنَّ «الغربة» تحتكم إلى بنية روائية مغلقة. ذلك أنه يبدأ بفصل معنون بـ «الفقيه يترنم» ليختتم بفصل آخر هو «الفقيه يرتل». فصورة الفقيه تظل مركزية داخل الرواية، وعلى امتدادها. إنها تضعنا أمام طابع للزهد يجلو عنه البعد عن الملذات والشهوات، وبالتالي التفرغ بغاية الاحتماء بالمعرفة والعلم، لكأن ما اكتسبَ سابقاً يتطلب إضافاتٍ تعمقه وتضيفُ إليه، إن لم أقل، بأن

---

(4) «طوق الحمامة». ابن حزم الأندلسي. منشورات موفم. الجزائر. ص: 34 و 35.

(5) «المستطرف» لـ «الأبشيهي». منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. لبنان. ص: 195 و 196.

(6) المرجع السابق «الكتابة والتجربة الصوفية». من ص: 383 إلى 386...

هـاجس البحث عما هـو الأصوبُ والأحق لا يتـأتى إلا بالنهـل المعـرفي المتواصل.

بيد أن الوقوف على صورة الفقيه يفترض منـا ملامستهـا من خلال شعيب الـذي يعكس ذاته، كمـا يبين عما هـو أعلى، أي صورة مـولاي بوشعيب، ثم من خلال إدريس، باعتبار أن هذا الأخير ليس سوى تجلٍ من تجلياته، وأيضاً حسب رموز يتم التلميح إليها داخـل السياق، ومنهـا الفقيه «الرافعي».

فـالفقيه من خـلال الروايـة يبدو منقـطعاً، إن همـه الوحيـد الـذي يكرس جهده له/ وإليه المعرفة، في محاولة لغض الطرف عِن مجريـات الخارجي، وحتى ما يتعلق بالداخل.

«فتـح شعيب الكتاب الـذي بين يـديـه وقـرأ «الاعتصـام» ثم قلب الورقة الأولى والثانية وقال في نفسه «الاعتصـام بالصبـر والتوكـل، لا تقل شيئاً، اسمع لها واتركها على حالها.».» (ص/ 9).

«جلس شعيب على المقعد الخشبـي أمام الصنـدوق وأخذ كـراسة أوراق ملوية ومشدودة بخيط من القنب. فتح الكراسـة وبدأ يقـرأ. كانت عدة رسائل، منهـا الموجهـة إليها ومنهـا التي كتبها هـو ولم يبعث بها لعارضٍ طـرأ وكان أكثـرها رسـائل بعث بهـا إدريس من وراء البحار» (ص/ 11).

على أن الانقطاع كان يتم عن المكان المتواجـد فيه، وذلـك بحثاً عن مكـان آخـر، وهـــو في الأغلب المسجـد، ففيـــه يتم قضـاء الليـــل والاعتكاف المتواصل، كل هذا هرباً من المرأة، أو مما يمكن له أن يقود إلى الشهوة والخروج عن الطريق، وتنعكس ملامح هذا الاعتكـاف على جسد الزاهد.

«أفاق شعيب عند الأذان ووجد نفســه في المسجد قـد قضى الليلة

بكاملها.» (ص/ 59).

«. «ما أشد شحوبك يا شعيب»!.

«قضيت الليلة في المسجد».

فصفق وقال: «لهو الزهد إذن» ثم أردف «وحالها؟». » (ص/ 62).

وقد كان الزاهد يضطر في بعض الحالات إلى ما يخالف تعاليم الإسلام. وذلك في حالة استشعار الرغبة وتوقدها، وهو ما يدفعه إلى إفشائها في تلميذ من تلاميذه. لكأني بهم يطلبون العلم والمعرفة، وفي الآن ذاته يتحقق الركون إليهم عوض إقامة العلاقة الحقة مع المرأة. فعلى الدوام هنالك هذا الخوف منها. يحدث هذا حالة الخلوة والانفراد المطلق.

«كان هذا الرفيق وحيداً في داره. لا زوجة له ولا خدم. لبث مدة طويلة لا يرى إلا بعين واحدة ثم استرجع بصره لكنه لم يسترجع حياته العادية. بل بقي في بيته المتواضع يقوم بأشغاله بنفسه. حياته كلها بين الكتاب والدار، وإذا استشعر حاجة ماسة استعان بتلميذ من تلاميذه. . . » (ص/ 44).

صورة الفقيه من خلال الرواية، تذهب إلى تجسيد علاقة التواصل المعرفي، وهي علاقة تربط فيما بين الشيخ، مالك زمام المعرفة، وصاحبها والمنقطع لها، وبين شخص المريد التواق إلى تأكيد وجوده من خلال الشيخ وعبر الحقل المعرفي. وفي ذلك تلعب الزاوية إلى جانب المسجد وظيفة الإمداد بالفكر والمعرفة. وهو ما قد يؤهل المريد ليصبح فيما بعد شيخاً بدوره.

«كل منا مريد وكل منا شيخ، ولا بد من شيخ لمريد» (ص/ 10).

«تذكر شعيب أيام جلساته في جامع اليوسفيـة. استقام في جلستـه على اللحاف» (ص/ 64).

إن ما تنم عنه هـذه العزلـة المعرفيـة، والتي يمكن اختصارهـا في قولة «الجنيد»:

«أشـرف المجـالس، وأعـلاهـا الجلوس مـع الفكـرة في ميـدان التوحيد»[7].

الـرفض. وهـو بـالـطبـع رفض ذاتي للسـائـد على المستـوى الاجتمـاعي. حيث تصبح المؤسسـاتُ بمثابـة عوائق، وكـذلك القـوانين الدينية. ذلـك أن ما ينـطلق منه الصـوفي في عزلتـه موقفـه من الموجـود والكـائن، مـا دام ليس هنـاك وسيط فيمـا بين الله وخلقـه. فـالأعـرافُ والمؤسساتُ المرفوضة تدفع بـالصوفي إلى الهيـام والترحـال والسياحـة، حيث إن فيها تتحقق الذاتُ وتحتمي بوجودها وتفردها.

يقول الأستاذ «بنسالم حميش»:

«إن المهمـة الأساسيـة التي استهدفهـا التصـوف منـذ المحـاسبـي والقصاص هي إذن أن يكون كله تذكيراً دائماً بالنـداء الأول، وأن يجعل الله حاضراً، حكماً بين الناس وشاهـداً عليهم. فلا وسـائط في الإسـلام بين الله وخلقـه ولا هـرميـة ولا احتكـار في الـدين والشريعة»[8].

فهذه العزلة، أدت بالصـوفي إلى البعد عن المـرأة، وهو مـا أشير إليه سابقاً، حيث إنها لم تعد موضوعاً في ذاتها، بقدر ما هي تأمل وحلم لا غير. وهو ما ألمحنا له سابقاً بالعفة...

---

(7) استفـدنـا كثيـراً من بحث الأستـاذ «بنسـالم حميش»: «التصـوف بين التجـربـة واستمـرار الجمـال». مجلة الـوحـدة. العـدد 24. سبتمبـر 1986. عـدد خـاص بالجماليات والجماليات العربية. ص: 147.

(8) نفسه. ص: 148. وللذكر فالبحث يمتد من ص: 145 إلى 158.

3 ــ صورة الذَّات:

أسلفنا بأن ادريس ليس سوى تجلٍّ من تجليات شعيب، إن لم نَقُلْ بأنه امتداد له. من ثم، فبحث صورة الذات، يرتبط بشخص ادريس، وذلك بهدف اعطاء صورة عنه، وبالتالي عن الحاضر، علماً بأنه حاضر قد ضمَّ إليه الماضي واحتواه.. لذا، فما يخالفُ إدريسُ شعيبَ فِيهِ، هو بالذات هجرته خارج الوطن، بمعنى آخر اغترابه وغربته، بحثاً عن العلم والمعرفة. وهو ما يضعنا مباشرة أمام صورة عن شساعة المعرفة، وازدواجية الثقافة على السواء.

وإدريس منذ البدء عاش طفولة انعزالية، وهي الطفولة التي أثر عليها/ وفيها الفَقْدُ. ويتصلُ هذا الأخير بضياع الأم. حيث تمتِ الاستعاضةُ عنه بتمثل لحظات مشرقة مع الأب. وبالطبع هي لحظاتُ الاغتراف المعرفي داخل الزاوية، لكأن الفقد لم يعط السلبي، بل أنتج ما هو الايجابي، وهو الفقدُ الذي سيحل البصر محلَّهُ، بحكم أن الدلالة المفْصح عنها من جانب البحر هي دلالة التعلقِ بالأم.

«لم يغير ادريس هيئته: «كنت في بلدة صغيرة على شاطىء البحر، في الزواية مع أبي.» (ص/ 77).

«بل عرفت ما هو أرق من حنان الأمهات.. حنان الآباء في العزلة» (ص/ 78).

إن التحول عن الداخل نحو الخارج، سيعمِّقُ من هذه العزلة، ولئن كان الهدفُ المرسومُ في حياة ادريس، مضاعفة الجانب المعرفي.. لكأن الاحساس الموجود والراهن يشي بعدم الاكتفاء. وهذا يدفعنا لمعايشة أجواء غربةٍ ثانية، بعد الأولى، وهي الغربة التي يتولد الحنين إليها بين آنٍ وآنٍ. علماً بأن الغربة الأولى قد تحققت في المنشأ والأصل. لذا، فإن استبدال المنشأ بالخارج، والخارج بالمنشأ وهكذا،

عملية تجلو عن عدمِ الرضى بالموجود والسائد، فتغدو السياحـة والتهيامُ ونشدانُ المعرفة أقصى درجات متعة الذات وسكناها. . .

«ما سمي ادريس إلا لكثرة ما كان يدرس الصحائف» (ص/ 90).
«هذا العلم يا أبت. . لا قيمـة له اليـوم. . فالأحسن إذن التمـادي في الطريق. . ثم لستُ ممـن يلهث وراء المال. .» (ص/ 92).

كان بالإمكان تعويض أو تحقيق هـذه الاحساسـات بالخلود إلى الجانب العاطفي. إلا أن مارية لم تذهب إلى التأثيـر في حياة إدريس بشكل حاد. . بمعنى آخر، لم يحدثْ داخل هذه العـلاقة ما يمكن أن يخول التكـامل والانسجـام. فإدريس راغب ممتنـع، تـواق محبط، يرى إلى المـرأة ثم سـرعـان مـا يحجب نـظره(*). والـواقع أن هـذا في جوهـره وليد الفقـد الذي مُنيتْ بـه شخصيـةُ ادريس، والمتمثل في ضياع الأم. خاصة وأن هذه الأخيرة تستمـر في امرأة أخرى (الزوجة)، بمـا هو مغـاير ومخـالف. وبغياب الأم ظل خيط العلاقة مفتقد بالطرف شـريك الحيـاة. وهذا مـا قاد إلى هجرة مارية عن إدريس نشداناً لغربـة مرفـوضة، ومـا دعا ادريس إلى التوغل في حالاته الذاتية الانطوائية، مع الركـون إلى الحلم، عن رغبة وشبه اقتناعٍ.

. . . وهنالك على البحر يقول إدريس في نفسه:

(*) نستحضر في هذا المقام بيت الحلاج»:

فـمـا لـي بـعـدٌ بـعـدَ بـعـدك بـعـدمـا
تـيـقـنـتُ أن الـقـربَ والـبـعـدَ واحـدُ

ونشير بالمناسبة إلى دراسة قيمة بـ «مواقف» العدد: 67. للأستاذ «سامي علي»: «شعرية التصوف: فن الشعر عند الحلاج».

«أين أنتِ الآنَ يا مارية.. أين أنتِ؟

كـل منـا راجـع إلى مسقط الـوجـدان.. كـل منـا يبحث عن منهله..».. (ص/ 36).

«قال وكأس الشاي الدافىء بين يـديه: «يجب أن أذهب.. لا بـد أن نهاجر..» (ص/ 113).

إن الذات، وفي ضوء ما جئنا به، تتنازعها عوامل خارجيـة ونفسية داخلية.. فاليأس من الحاضر، وهو بالذات حـاضر لم يتغيـر فيه شيءٌ، إنه نفسه، إن لم يكن الماضي ما يزالُ يبسطُ ظلالـه وهيمنته.. ممـا نتج عنه الشعور بالضياع والتيه وانفصام العلاقات.. مثل هذه العـوامل تجـر إلى الإنسيـاق للرفض، وبيان الـلا جدوى وبـالتـالي الإخـلاص لسكنى اللغة والمعرفة.

دلالات الغربة والاغتراب:

إذا سلمنا بالمقولة التي تـرى بأن لا سرد دون شخصيات[9]، فـإنه بالإمكان اعتبار رواية «الغربة» من النصوص التي تتفاعل فيها شخصيـات متعددة، قد تحيل أساسـاً على الواحـد، بالـرغم من تعدده. ذلـك أن ما تنتهي إليـه هذه الشخصيـاتُ كنتيجـة الانفصـام والانـطواء الـذاتي. إنـه الوضع الأساس الثابت الذي ارتكزت وانبنت عليـه الروايـة ككل. أقـول إنه حال الغربة المؤطر لدلالة النص وملفوظه.

(9) «آفاق»: العدد 8 و 9. الخاص بالسرديات. 1988. ص: 19.

الشخصيات		
الطرف الأول	الطرف الثاني	النتيجة
مولاي بو شعيب	عائشة البحرية	بعدٌ وانفصامٌ
شُعيب	زوجته	بعد وانفصام
ادريس	مارية	بعد وانفصام
الفتى الاسباني	لارة	بعد وانفصام
عمر	مريم	بعد وانفصام

إن الحالات الخمس متشابهة، ولو أنَّا لم نتمكن مثلا من معرفةِ متتاليات الحالتين الأخيرتين ضمن الجدول السالف. من ثم فملفوظ الرواية يقر حالة صوفية. وهي حالة نستشفها من جمالية النص، حيث التغييب والالتباس وعدم الوضوح. وهي خصائص التجربة الصوفية على مستوى التعبير اللغوي، ويمكن أن نمثل بـ «النفري» و «الحلاج»، في تجربة الكتابة الابداعية الصوفية[10].

على أن موضوع الغربة يكتسي أهمية بالغة في الكتابات الصوفية بصفة عامة.. وسوف نذهب إلى تلمسه فيما كتبه «أبو حيان التوحيدي» في «الاشارات الإلهية» و «محيي الدين بن عربي»، اعتماداً على ما توصل إليه الباحث «منصف عبد الحق» في مؤلفه القيم عن الكتابة والتجربة الصوفية لدى «محيي الدين بن عربي»..

قد يكون تلمسنا لموضوع الغربة عاماً، في الآن الذي قد يحدث أن يكون البعد الصوفي في رواية «الغربة» أشد خصوصية لعامل الفضاء

---

(10) يمكن الاستفادة من مقال الأستاذ «إبراهيم أبو شوار»: «الخطاب الصوفي والتجاوز الممكن للغة». مجلة «الوحدة». العدد: 21 .1986.

والمنطقة التي تدور فيها أحداث الرواية، وهي منطقة غنية بالأولياء، ونقصد «أزمور» وقد ذُكر في النص من أوليائها «مولاي بو شعيب»، «عائشة البحرية» و«سيدي غانم»، كما أشير إلى عالم من علمائها، هو الفقيه «الرافعي». إلا أنه وبالرغم من الطابع الخاص، فإن النص الغائب في تجارب الكثرة من العلماء والفقهاء، يظل تجربة رواد التصوف الذين نقرأ لهم، علماً بأن رواية «الغربة» لا تجسد بالإشارة تجربة ما. إنها نص يُخْفي أكثر مما مِمَّا يظهر. . لذا، فما سنصل إليه في عموميته، هو ذاته الخاص. .

1 ــ أبو حيان التوحيدي:

يذهب «أبو حيان التوحيدي في «الإشارات الإلهية»، إلى كون الغريب هو مَنِ اغتربَ داخل وطنه الأم، حيث إنه يعيش دون كبير حظ سواء على مستوى العاطفة، أو الاستقرار. وبذلك، فهو يضيق بالأوطان، كما يرفض الاستقرار والاستيطان بها. يقول:

«. . فأين أنت عن قريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظُّه ونصيبه من حبيبه وسكنه. .»[11].

«. . وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان. .»[12].

فاستشعار الفقد، القلق ثم غياب الحق، هو ما يدعو إلى الغربة أساساً. حيث إن الغريب ينشدُ ما يمكن أن يسمو بشخصه، بذاته، في الآن الذي يرى فيه إلى الأشياء المحيطة به، وكأنها تقيم معه صلة روحية وحسب، أما الرابطة الحقيقية فمفقودة لعامل أن ما تأتي بهِ/ عليهِ

---

(11) «أبو حيان التوحيدي» في «الإشارات الإلهية». تحقيق «عبد الرحمن بدوي». الكويت. ص 113.

(12) نفسه. ص: ٣١١.

العامةُ ليس هو المطلوب ولا الحق.

«وقد قيل: الغريب من جفاه الحبيب. وأنا أقول: بـل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغـافل عنـه الرقيب، بـل الغريب من حاباه الشريب، بل الغريب من نودي من قـريب، بل الغـريب من هـو في غربتـه غريب، بـل الغـريب من ليس لـه نسيب، بـل الغريب من ليس له من الحق نصيب»[13].

الغريب في ضوء هذا لا يغترب دون مبرر، وإنما نجـد بـأن هناك شيئاً سامياً يتحقق تعقبه، إنَّهُ الحق. وفي طلبه يسـوح المغترب الأمصـار المختلفـة بحثاً عن العلم الأمثـل. وبما أن العـامة تتـواضع على مـا هـو المألوف والمعتاد، فإن غربة الغـريب تتعمق، مادام مـا يأتي على تـأكيد كـونه الحق يتم رفضـه وهجره إن الـوسط المحيط يذكي من نـار غـربتـه ويؤججها.

«يـا هذا الغـريب من إذا ذكر الحق هجـر، وإذا ما دعـا إلى الحق زجر»[11].

«الغــريب من إذا قـال لم يسمعــوا قـولــه، وإذا رأوه لم يـدوروا حوله»[15].

نلخص ما جئنا عليه بخصوص «أبـي حيان» في التالي:

1 ــ إن أقصى درجات الغربة، هي الغربة داخل الوطن...

2 ــ الغريب شخص مرفوض مهجور...

3 ــ لا استقرار للغريب مادام همه البحثُ عن الحقِّ...

---

(13) نفسه. ص: 115.

(14) نفسه. ص: 115.

(15) نفسه. ص: 115.

2 ــ محيي الدين بن عربي:

الحديث عن الغربة، معناه حضور السياحة والتحول من مكان لمكان لعامل وباعث ما. وقد وَسَّعَ «ابن عربي»، من هذا المفهوم، حيثُ لم يعدْ يتحدد بجغرافية المكان، و«إنما أضفى عليه بعداً كونياً[16]. والواقع أن منطلقات «أبي حيان» التي يجوز اختصارها في «السفر، الوطن والحق» هي ذاتها التي يُؤسس «ابن عربي» عليها تصوره للغربة. . .

يقسم «ابن عربي» الغربة إلى اغتراب السائح، حيث البعد عن الوطن بمفهومه الجغرافي ، بهدف السياحة والعزلة عن الحياة، وبالتالي التوبة والتخلق بأخلاق إلـهية. وهو ما يطابق قوله «الجنيد»:

«التصوف مبني على ثمان خصال: السخاء والرضا والصبر والاشارة والغربة ولبس الصوف والسياحة والفقر»[17].

أما اغتراب العارف، فيرى إليه «ابن عربي» بقوله:

«. . أما غربة العارفين عن أوطانهم فهي مفارقتهم لامكانهم، فإن الممكن وطنه الإمكان، فيكشف له أنه الحق، والحق ليس وطنه الإمكان، فيفارق الممكن وطن إمكانه لهذا الشهود. .»[18].

غربة العارف واغترابه، الهدف منه الإبقاء على الصفات الأزلية القديمة المقربة من الوجود الإلهي، ولن يتأتى ذلك إلا بإفناء الصفات الوجودية. فالصوفي يستشعر فجيعة انفصام الذات عن جذورها الأزلية، من ثم يخوض في التقرب بالحب والعشق الإلهي[19]. وبذلك فرحلة

---

(16) «الكتابة والتجربة الصوفية». مرجع سابق. ص: 350.

(17) عن نفس الكتاب. ص: 353.

(18) نفسه. ص: 356.

(19) نفسه. ص: 363.

العـارف هي رحلة المطلق، الكمـال، بغيـة تجـاوز انحـرافـات الـواقـع وتشوهاته.

إن مقصـد الصوفي الأسـاس، البحث عن الحق ونشدانـه، وليس يمكن ذلـك إلا برفض المؤسسـات والسلطات وتجاوز الصـراع. من ثم فَحَال الاحساس بالضيق تحضر فكرةُ السياحـة والغربـة. ونورد في هـذا المقام «موقف السياحة» لـ «النفري»:

«. . وأوقفني في السياحة وقال لي:
ضاق العلم: العلم ضيق. ضاقت المعرفة: المعرفة ضيق. ضـاق الأدب: الأدب ضيق. ضاق الكون: الكون ضيق.

وقال لي: إذا رأيتني، لم يسعك شيء، لأنك تطلب منـه ما يقـرك فيه، فلا تجده فيه، فيضيق بك.

وقال لي: في الرؤية ضيق تعرفه، ولا تعبره. فإذا جاءك، فَسِـحْ: إنما جاءك لذلك»[20]: . . .

يمكن القول بأن مسيـرة الإنسان الحيـاتية في عمـومها هي مسيـرة اغتراب. إذا ما ألمحنا إلى كونه يعيش مغتربـاً من وطن إلى وطن، حتى يصل إلى الأصل. من ثم، فغربته الأولى تمت عن وطنِ القضبـة، الذي أعطيت فيه الربوبية لله عن الإنسان. أما الثانية فعن الرحم، حيث الولادة وَتَتِمُّ الاستعاضَةُ عنِ الدنيا بـالسفر والسيـاحة، وهي الغـربة الثـالثة. في حين أن الغربة عن الوطن/ البرزخ بالبعث حيث الأصلُ غربة رابعة[21].

ننتهي مما جئنا به بخصوص «محيـي الدين بن عربـي» إلى التالي:
1 ــ قد تكون الغربة أخلاقية مفادها التوبة.

---

(20) «نصوص صوفية غير منشورة». وضمنه كتـاب «موقف المـواقف» للنفري. حقَّقَ النصوص وقدم لها بولس نويا اليسوعي. دار المشرق/ لبنان. ص: 227.
(21) «الكتابة والتجربة الصوفية» ص: 359.

2 ــ قد نفيدُ من الغربة معنى الحنين والحب إلى الأزل والذات الإلهية.
3 ــ نشدانُ الحق الذي لا تعرفه مجتمعات الصراع والمؤسسات.
4 ــ حياة الإنسان في عمومها غربة واغتراب.

يتبينُ من خلال صورة الغريب سواء لـدى «أبـي حيان» أو «محيـي الدين بن عربـي» أنه شخص رافض، قلق، وليس رفضه وقلقه إلا نتيجة تَوْقٍ إلى حقٍّ لم يؤكد بعد، وهو ما يسوق إلى الغربة والسيـاحة. ومـادام الغريب مرفوضاً، منعزلاً، فإنَّ اللغة مؤنسُ تلك الوحـدة، وعبرهـا/ ومن خلالها، تتبلور المناجاةُ والحنين إلى الذاتِ الإلهية.

إن موضوعة الغربة من خلال الرواية، لا تخرج عما أسلفناه. ذلك أن الانقطاع والإنطواء الـذاتي كان يتـولد عنهمـا الهروب إلى الـطبيعة، كما إلى المعرفة. وقد تمثلت الطبيعة في البحر، وهو ما سنعود إليـه في ختـام هذه الـدراسة، بحكم أن فسـاحة الـطبيعة تبـدد من القلق والضيق المستشعـر به من جـانب المغترب أمـا المعرفـة، فكان يتحقق الاحتمـاء بها، وباستمرار، علماً بأنها لعبت دور تعويض الجانب العاطفي الذي كان يتم التخلي عنـه لكأن لا حب، إلا حب المعـرفة. من ثم، فـالـزاويـة، المسجد والطبيعة (البحر)، فضـاءات تجلو عن التأمـل والامتياح، وهمـا معـاً سيقودان إلى احقـاق الحق الغائب، مـادام الواقـع الموجـود يشكل قفصاً، ضيقاً، وباعتبار أن ما تعورف عليـه ما يـزال سائـداً وقائمـاً دونما تفكيـر في تجاوزه. فـاللّوذُ إلى العلم هو في الجـوهر درجـة من درجات التقرب إلى الله. إنها رغبة الوصول إلى إدراك ما هـو الأصل والحقيقـة، في عالـم ذاهب إلى الزوال والفناء..

لقـد كـانت الهجـرة سـواء نحـو الـداخـل، أو من الـداخــل إلى الداخل، من الخارج نحو الداخل، وأيضاً من الداخل نحو الخارج، تنم بدءاً عن قلقٍ وضيقٍ، وبالطبع فإن بديل هذا القلق والضيق هـو السياحـة والفسحة. لذا، فالغربةُ من خلال رواية «الغربة» تبدأ من السياحة كهدف

أول، نحـو المعرفـة كهم أسـاس. وللتـو نـلاحظُ بـأن فضـاء الاجتمـاع والتآلف كان يبيح ويتيح هذه الإمكانية، خاصة وأن السَّلَفَ الأَسْبَقَ قد ذهب إلى تَعبيـد الـطريق المعـرفي، حيث إن واجب العَقِبِ نَحْـوُ ذَات المنحَىٰ، وهو ما كان على حد ما جاء به منطقُ الرواية. . .

إن ما ذهب إلى تأسيسـه واقع الغـربة والاغتـراب، هَمُّ الذَّاتِ في نشدانها الحَقُّ وبحثهـا عن ترسيخـه، وما دام مَـا ينزعُ المغتـرب الزاهـد المتصوف تأكِيدَهُ شبه مرفوض جميعاً، فإننـا لن نترصـد أحوال الجمـاعة في قضاياها وتناقضاتها، وإنمـا نظلُ أسـرى ذاتٍ أو ذواتٍ في مستويـاتِ عزوفها وانطوائها.

رمـز البحـر:

في رواية «الغربة» يحضر البحر بشكل لافت. أقـول يحضر المـاء كمـطر، نهر وبحـر. والواقـع أن هذا يعـود لفضاءات المنـطقة وطبيعتهـا أيضاً. فما يسم حضور البحر طابع الحنين وضمن الرواية يتم التركيزُ عن صلة ادريس وشعيب ثم مـارية بـالبحر. وتجلو الـروايةُ عن كـون علاقـة ادريس بالبحر علاقة قديمة، تنِمُّ عن ارتباط وممارسة، وبالطبع عبـر هذا الارتباط تُستحضر أماكنُ أخرى كان ادريس قد تعرف إلى شواطئها.

لذا، فرمز البحر يعمق من تجربة الغربة ويضفي عليهـا مستويـات أخرى هي قمينةٌ بها، فالبحر هو فضاء من الشساعة والرحـابة التي تـذكر بـالعـود إلى الأصـل، إلى المـرحلة البـدائيـة. فعشقُ الأصـل هـو عشقٌ الالهي. حيث إن الغـوص في مياه البحـر، وبالتـالي الغرق فيهـا حركـةُ عشقٍ صـوفيٍّ إلى الخلود، إذا ما ألمحنـا بأن عمق البحـر يهبُ السكون الذي يتحولُ إلى فنـاء. فحركـة الماء في رجَّـاته وتـوتراتـه تعكس صورة القلق الـذي ينتابُ شخص الصـوفي، إلا أن الـوصـول إلى العمق، إلى الهدوء والسكون، هو الفناء والحلول في الذات الإلهية، وذلك ما ينشده

المتصوف من البحـر، وهو ما يخالفُ العلاقة بالصحـراء مثلا[22]. وإن كانت لغة التجربة الصوفية تجسدُ الغامض في أعمقِ مـظاهره وتجليـاته، فإن الحنين إلى عمق البحر، بمثابة شوقٍ إلى الغامض والمجهول.

يقول «منصف عبد الحق»:

«إن البحـر هـو المـلاذُ الأخيـرُ الـذي تتجـذر فيـه تجـربـة الحب والاغتراب الصوفيين، لأن فضاء البحر متوتر يمكن اختراقه بغوص أعماقه»[23].

فالعلاقة بالبحر على الدوام يتولد عنها الحلم، وهذا الأخير يشد المرء إلى ما لا يعـرفه، حيث إن رغبتـه الأكيدة تـظل التعلق بالمجهـول والوصول إلى ما لا يدرك.

قـال شعيب: «عنـدمـا تتعلم العـوم وتقـطع النهـر ثـلاث مـراتٍ والثيابُ ملفوفة على رأسك، أولا باستراحة بعد كـل قطعـة ثم بلا استراحة، عندئذ ستلمح فاطمة في قصرها المنيف» (ص/ 95).

إن البحر في هذه الحالة يزاوج بين الواقعي والمتخيل..

يمكن أن ننتهي ممـا جئنا بـه إلى كون البحـر، بمـا هـو جـزء من الطبيعة، يحيل على المفتقد، ونقصـد بذلـك الأم. فالحنين إليـه يجسد عمق الحنين إلى الأم التي لغيابها أثره على ادريس، وقد تمثـل ذلك في صلاتِهِ العاطفية المختلفة، والتي كانت تؤول إلى اخفاقاتٍ متتالية لهذا، فالبحر في النص بمثابة حضور للأم الغائبة[24].

وفي ذات السيـاق، يتم التَّلميـحُ لغيـاب الجنس، حيثُ يتحققُ

---

(22) نفسه. الصفحات: 399, 401 و 405.

(23) نفسه. الصفحة: 407.

(24) «L'Eau et Les Reves». Gaston Bachelor d. Jose corti. P: 156.

اعتبار السمكة رمزاً للجنس. إنها كالأم في اخصابها وعلاقـاتها التنـاسلية (انظر الصفحة 100 من الرواية). وللذكـر فإن صلة السمـك بالمـاء دلالة على الانبعـاث والتجـدد. وقـد ذهب السـاميــون إلى تسميـة السمكــة بأدونيس، كما لقب السومريون تموز بسيد الشبكة لذات العامـل. واعتبر أيضاً رمز السمكة يتصل بالالهـة عشتروت[25].

أما لدى المسيحيين، فإن المؤمن سمكة، ولـذلك يحق اصـطيادُهُ وقد أُقِيمَ الاحتفالُ بعيد قيامةِ المسيح من طرف الرهبان الأوائل للكنيسـة على ظهر سمكة كبيرة[26].

من ثم، تمزج الروايةُ فيما بين البعـد الصوفي والأسـطوري، وهو مزج يخدم دلالة النص ومقصده.

خلاصـة

إن أيــة قـراءة لأي نص، يحسنُ الايغيب عنهــا البعـد الصــوفي والأسطوري، ولو نزعت في ذلك مَنْـزَعَ الدراسـة الشكلية الخـالصة، أو الايديولوجية الصـرف، ذلك أن مـلامسةً من هـذا القبيل تضيفُ إلى مـا نحن بصـدده، دون الاخلال بـه، أو الخـروج عنـه كمنهـج وكـطريقـة، وبالتالي كتصور. . / .

---

(25) «أسـطورة المـوت والانبعـاث في الشعـر العــربـي الحـديث». ريتــا عـوض. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ص: 43 و 44.

(26) نفسه ص: 47.

القسم الثاني

الأسطوري الرمزي في نص «اليتيم»

تعتبـر «اليتيم» الجزء الثـاني من مشـروع العـروي الـروائي. حين نعتبرها كذلك، فلعامل أساس كون بعض الشخصيات التي وجدت ذاتها ومسارها في «الغربة» تعود مجدداً إلى مسرح الأحداث في «اليتيم». وهو عَوْدٌ لا يشكل قطيعة بقدر ما يمثل استمراراً في الرؤية والتصور، وبالطبع هـو الاستمرار المؤكـد حتى ظهور «أوراق» وقـد يمتد، وبـالطبـع بشكل مغاير متباين عنِ السابق.

إن «إدريس» و «مارية» يعـودان للظهور في «اليتيم»، كما شخصية الأب.. هـذا إذا لم نعتبر «جليـل» و «حمدون» بـدورهما امتـداداً لعينـة الشخصيـات التي تعـرفنـا إليهـا/ وعليهـا في «الغـربـة».. غيـر أن بنيـة «اليتيم» الروائية تضعنا منذ البدء أمام سمة هي العزلـة والانطواء، وذلـك على عكس «الغربة» التي تحكمت في بنائها ثنائية: رجـل وامرأة.. إلا أن هذه العزلة تتميز بشيئين:

أ ــ كونها نتيجة نهائية عن رابطة ثنائية...

ب ــ تمس في العمق المثقف الـذي استفـاد بـأسـاليب النصب والاحتيال، كما من اختار وضعه وقَنِعَ لحالِهِ، وهو وضْعُ «إدريس/اليتيم» في مقابل «جليل» و «حمدون»...

الـواقع أن هـذا الرأي في بنـاء النص، لا يفلت من إدراكنـا كـون

«العروي» قد أخضع النص لتقسيم فصلي فضائي مغلق، وهو ما يعزز تجربة العزلة والانطواء.. فالرواية تبدأ بـ «البيضاء» وتنتهي بها.. وما بينهما نجد «الصديقية» و «مراكش»، وهو ذات الانغلاق الملمح إليه في الدراسة السالفة عنِ «الغربة».. من ثم فالبناء الفضائي يضعنا أمام «رحلة عبر الذاكرة والباطن» كما جاء بذلك «محمد برادة»[1].. تستحضِرُ الذاكرةُ أماكن متباينة في نوع من المقارنة التي لا تدل إلا على الموت، كما تستدعي مرحلة الطفولة بتفاصيلها وأبعادها.. أما رحلة الباطن فإثارة لجوانب الإحساسات الذاتية، كما التأملاتِ، على أن ما يهيمن في رحلة الذاكرة والباطن بعدُ التجسيد الخيالي الذي ينزعُ إلى توظيفِ الميثولوجي، وذلك من خلال رموز معينة سنأتي على تناولها...

بيد أن تمثل الأسطوري هو نوع من التعبير الذي يُكسب الواقعيَ أبعاداً تخييلية لا تقلل في جوهرها من قيمته، إنْ لم نَقلْ بأنها تعمِّقُ مما هو واقعي.. والروائي قد يشير في نصه إلى أسطورة بذاتها، كما أنه قد لا يفعل.. إذ وفي حالة الإشارة يكون المرجع مضبوطاً وليس أمام الباحث إلا الوصول إلى قراءةٍ مقارِنةٍ بين مؤدى الأسطورة الحقيقي والمعروف، وبين التوجه الذي قصد إليه الروائي.. أي بين الماضي، ماضي الأسطورة، والحاضر، حاضر النص.. ونشيرُ هنا إلى «رامة والتنين»، كما إلى «قالت ضحى»، حيث يتحقق تجسيد الجانب الاستعاري الأسطوري. أما في حالة تغييب الإشارة، فإن باب التأويل ينفتح بهدف الوقوف على أكثر من نص أسطوري، علماً بأن بعض الأساطير، إن لم يكنْ أغلبُها، يتوافق على ذاتِ الدلالة، مع تغير في الصياغة وطريقة البناء.. وهذا في حقيقته لا يُغيِّبُ عن ذاكرتنا كون كل

---

(1) مجلة «فصول». العدد الخاص بـ «الأدب والفنون» بحث «محمد برادة»: أبعاد واقعية جديدة في رواية «اليتيم» المجلد الخامس. العدد الثاني يناير، فبراير. مارس: 1985. ص: 174.

نص يحتملُ بعداً أساطيرياً ويحملُه، ما دامت الأسطورة موجودة ودائمة في حياتنا، ولعل الديمومة والاستمرار من أبرز خصائصها[2].

لكن السؤال الذي يطرح ذَاتَهُ: متى نقفُ على الأسطوري في النص الروائي؟

الدخول في عالم الرواية، هو ولوج لعالم خيالي.. هذا العالم يؤسس لآخر كائن وموجود.. إنه لا ينقله كما هو، لا يقوله، وإنما يذهبُ إلى تأكيد الذاتي والإبداعي بما هو خيالي بقصد الإحاطة بالواقعي.. من ثم يؤسس النصُّ واقِعَهُ/ واقعيتَهُ.. إلا أن هذه الواقعية تشوَّهُ ويتم الانحرافُ عنها لما يتعلقُ الأمر باستحضار الأسطورة.. يقول: «رولان بارت» في «الأسطورة اليوم»:

«فالأسطورة لا تخفي شيئاً، كما أنها لا تعلن عن أي شيء: وإنما تشوه.. ليْستِ الأسطورةُ كذباً ولا اعترافاً: إنما هي انحراف»[3].

فالأسطورة انحراف عن واقعية النص الإبداعية.. إنَّها نقلةٌ تعتمدُ رموزاً بغاية إيصالِ المستهدفِ قوله وإبلاغه.. من ثم فهي تعزز الواقعي دون أن تمسه ولا حتى تغير من موقعه في النص[4].

في ضوء ما جئنا به، سنعمد إلى استكناه التجليات الأسطورية في «اليتيم»، وُفْقَ رموز تكررت داخل الرواية بنفس الدلالة، كما ذات التركيب، علماً بأن «اليتيم» لا تحيلُ على أسطورة بذاتها، وهو ما يترك المجال فسيحاً أمام تأويلاتنا.

---

(2) «بيت الحكمة» ملف «كلود ليفي شتراوس». العدد 4. ص: 66.

(3) «بيت الحكمة» ملف «رولان بارث». العدد 7. ص: 70.

(4) «الرواية المغربية: في التنظير والممارسة». لحميداني حميد. مبحث «الأسطورة والواقع في الرواية المغربية» منشورات «عيون» الدار البيضاء. من ص: 19 إلى 55.

من بين هذه الرموز نجد:

1 ــ المرأة.

2 ــ الليل.

3 ــ الطائر...

وسنرصدها بشكل تتابعي...

1 ــ رمز المرأة بين الواقعي والأسطوري:

إذا انطلقنا من افتراض مؤداه كون الرِّواية صورة أمينة عن الحياة. وذلك من خلال رؤية خاصة، يتحكم فيها المقروء والمشاهَد أساساً.. فبالإمكان القول بأن حضور المرأة في هذه الحياة يعتبر منطلقاً لا يتم التواجد في غيابه. من ثم، فعنصر المرأة يتمم حياة الرجل، وبالتالي فهي الأصل والجوهر الحياتي...

في سياق هذا الاعتبار، فإن العالم الروائي المؤسس من جانب «العروي» لم يخل من عنصر المرأة كفاعلةٍ في الحياة، كواقع، وبالتالي كرمز يَستحضرُ مرموزاً معيناً ما.. إن «مارية» في «الغربة» لم تخرج عن إطار هذه الدلالة.. فحضورها إلى المدينة الصغيرة، يعكس في عمقه حنين «إدريس» إلى الأصل ومهبط الوجدان والإلهام، في المقابل فإن هجرتها ترمي إلى رغبة «إدريس» بعد الضيق، في السياحة والبحث عن الحق.. ويكاد يكون ذاتُ الدور يُتقمَّصُ في «اليتيم»...

إذا أخذنا «علية» في نفس الرواية، فإنها تجلو عن قصة حياة مضت، وعن حاضر سلبي هو نتيجة لهذا الماضي.. فـ«علية» فشلت في الوصول بحياتها الزوجية إلى تأسيس وسط عائلي، وهو فشل سيضعها في دائرة من الكآبة والحزن آلتْ بها إلى دكان لبيع العقد والصدف والخيوط...

إن تذكر حياة «علية» في «الصديقية» وذلك غداة لقاء صدفة، يكشفُ عن جانبٍ من طفولة «إدريس» نفسه في ذات المدينة، على أن

ما انتهت إليه «علية» من كآبة وحزن وعزلة، ذاته وضع «إدريس»، إذا ما ألمحنا لكون العلاقة فيما بين «إدريس» و«علية» يسمها حب وحنين هو أقرب إلى الخفاء منه إلى الظهور. . يتمثل ذلك ـ فيما أرى ـ لما يتمُّ الرقيُّ بالحديث عن «علية» من مستوى خيالي / واقعي، إلى مستوى خيالي / أسطوري، . . في الأول تبدو «علية» كائناً اجتماعياً له فعاليته داخل شبكة العلاقات الاجتماعية التي يعتبر «إدريس» مدارها وبؤرتها. . أما في المستوى الثاني فتتحول عن طريق المقارنة. . وثمة المقروءُ يُوظَّفُ، إلى شخصية أخرى كان الشاعر الأمريكي قد ألَّفَ عنها دراما شعرية يصفها فيها. . إنها لا تبقى في حدود رُسمتُ لها، وإنما تنساقُ خلف بعد استعاري إلى ملهمة من الملهمات، وهو ما يدعونا لاستدعاء جانب من علاقة الخفاء. . .

«. . وسمعت وأنا طالب أن شاعراً أمريكياً ألف دراما في شأن فتاة تمشي فوق الرمال الذهبية على شاطىء المحيط الهادي وتدعى علية ثم بعد سنوات تتقدم امرأة صفراء لتقول لي: أنا علية وتفهمني أن اسمها كان منبع الأشواقِ الدفينة. .» (ص/ 127).

«. . نسيتُ علية الطابق الأول ولم أتذكرها حتى لما سمعتُ أستاذاً مبحوحاً يقرأ لنا شعر روبنز يصفُ عليَة تمشي على الرمال الذهبية في جو دائم الصحو، عميق الصفاء، حيث كل أنواع الهندسة المعمارية من القصر العربي إلى المعبد الياباني ومن المصطاف الإسباني إلى الحصن الجرماني» (ص/ 128).

أما عن المقارنة، فإننا نستكشفها، لما يعمد «إدريس» إلى سرد حكاية «إميلي» التي تكاد تكون حكاية «علية». وإنْ بصورة تتميزُ بالطابع الحكائي العجائبي الأسطوري. . والذي يدعونا أصلاً إلى الوقوفِ على أجواء «ألف ليلة وليلة» حيث تنجو «شهرزاد» وبنات جنسها من الموت

بفضل الحكاية، وحيث «اميلي/ شهرزاد» أو «علية/ شهرزاد» لا تتمتعان بـذات المتعة، ولا تملكـان ذات القـدرة، مـا دام الـطرف الآخـر عـديم الذوق، منطوي على ذاته، متوحد في باطنـه. . فالـطرف الآخر بـالنسبة لـ «اميلي»/ الحكـاية الأقـرب إلى الأسطورة، بمثـابة صـورة عن طـرف «علية/ الصـديقيـة». . فهـو ذات الـوضـع في واقعيتـه، كمـا ملمحـه الأسـطوري. . إنها استـدامة لحـالِ المرأة منـذ الماضي الغـابـر، وإلى الحاضر الراهن. . .

«. . غـادرت اميلي مدينـة البـوغـاز ممتـطيـة صهـوة جـواد أبيض يصحبها خمسون خادماً ويرافقها مترجم يلبس الشمرير والجزمة. . صعـدت ظرابـاً مكسوة بـالـدوم وقـطعت أوديـة تملؤهـا الحجـارةُ واستمعت إلى صمت الليـل ثم وصلت إلى الحـريم وأقـامت في دار خاصة ونامت في فراش خـاص بها طبقـاً لشروط شـرطتها في عقد القران. . .

عاشت بجوار رجل لا يشم أريجَ النِّسرين ولا يتذوقُ الزنجبيل إلى أن ماتَ غير مأسوف عليه. . » (ص/ 129).

مـا أخلص إليـه هـو أن «علية» قـد تحـولت إلى ملهمـة، وإلى أسـطورة، وهو مـا يجعـل من حكـايتهـا حكـايـة شبـه عـالميـة في ذهن «إدريس».

تَعُـودُ «ماريـة» للظهور مجـدداً فيْ «اليتيم كمـا ألمحت سـابقـاً. . والواقع أن هذه العودة لا تجلو عن رغبة في الارتباط بالآخر، وإنما تمثل حالة من البحث والهم الـدراسي الذي تعتـزم «ماريـة» القيام بـه وإنجازه بمدينة مغربية صغيرة ستكون «الصـديقية» أسـاسـاً، وبمسـاعدة «إدريس» الذي كانت تتوخى منه سلفاً الارتباط. . .

إن غياب «مارية» قاد إلى خلق شـك كما تسـاؤل عن رغبة العـودة

هذه. فالشك حدث بنزول «مارية» التي غيَّر الزمن من صورتها التي يشبهها «إدريس» بشجرة الزيتون. في المقابل تولد التساؤلُ عن سرِّ اختيارها في الظرف ذاته لـ «إدريس» وطلبها إليه بتقديم المساعدة، علماً بأن ثمة هذا الوعد باللقاء والمضروب سابقاً...

«غداً.. غداً نلتقي كان هذا وعد مارية لما غادرت المغرب منذ خمسة عشر عاما». (ص/ 135).

«سأفكر ساعاتٍ وساعات لماذا رجعتْ إلى المغرب وماذا تريد، سيتعلق بها ذهني لأيام لا تحصى». (ص/ —)142

إلا أن الانتقال إلى «مراكش» سيضعنا بين الواقع والحلم.. يتجسد الواقع في النزول بمراكش واكتشاف معالمها قبل التحول عنها إلى «ورجان» لزيارة امرأةٍ عجوزٍ تملك بنتاً متزوجة في أمريكا.. أما الحلم فينكشفُ في وسط ساحة تختلط فيها اللغاتُ والنغماتُ والعقلياتُ وحتى النَّماذِج البشرية.. وفيها كذلك يتمُّ التَّحولُ من الواقع إلى الحلم.. فـ«الرؤيا» التي يتحدث عنها «ادريس» هي مستوى من مستويات التخييل، والذي يموضعنا في سياقٍ آخر مغاير ومخالف.. إنه السياق الأسطوري، حيثُ تداخل الحكاية بالخارق والعجيب، وأيضاً بالمنحى أو المسار الصوفي، الكاشف عن مقام من مقامات الحال والشطح، والتي تفقُد الشخص وضْعَه الطبيعي.. لقد كانت هذه «الرؤيا» إيذاناً بضرورة الاستعداد لما هو آتٍ، وبالضبط اختفاء «مارية» المفاجىء...

.. أبصرت وانسلخت عن الحاضر.. رأيت الرؤيا.. رأيت المجموعة ترقص في الليل المنير على حافة مهريج (صهريج) المنارة.. تجري أشباح المشاهدين على سطح الماء المتلألىء كلهيب تنفخ فيه الريح.. تقترب الفتاة الأنجليزية من الراقص

الشـاب وتنسى نفسها وأهلهـا ومركـزها. . تنسى أنهـا أوروبية بين الأوروبيين مدوعة إلى حفلة فلكلوريـة ينظمهـا تكريمـاً للأجـانب باشا مراكش. . تنسى الأعراف والقواعد والأصـول وتستسلم للنغم الصافي الذي اقترن بوجـه راقص. . تندفـع باحثـة عنه من حـومة إلى حـومة، من زقـاق إلى زقاق، من دار إلى دار. . تلمـح وجهه في شبـه ظـلام فتحث الخـطى ثم تتيـه وراء سراب والنغم يوتـر أعصـابها ويقـودها إلى حيثُ لا تـدري. . تركب حـافلة في جامع الفنا، تتسلق الجبال، تخترق الثلوج وتنحدر نحو بلاد النخيـل. . تكتري بغلة وتطرق القصور، الواحد بعد الآخر، سائلة: أين هو؟ أين هـو؟ حتى خنق الفـايجـة ومنهـا تتـوغـلُ في أوطـــان الصمت والعـطش والعبـادة. . تمشي فـوق الـرمـال يقـودُهـا النغم الفضي والريح من ورائها تعفو الأثر. .

التفت فلم أر مارية». (ص/ 209 و 210).

أنتهي مما جئت به إلى أن «عليـة» قد فقـدت الوسط الـذي ظلت تحلم ببنائِهِ، أما «إدريس» فيفْقِد «مارية» لما يتفقدها، دون علم بالمسـار الذي قصدته. .

الجـانب الغائب في أثنـاء الحديث عن «عليـة» و «ماريـة»، وربما الممرضة كذلك، والـذي قصد إليـه الروائي على امتـداد النص، جانب الخصوبة الذي ترمز إليه المرأة. هذه، تعـاني، كما تكشف الـرواية عن ذلـك من عقم نتيجة للعـلاقـات الاجتمـاعيـة المفككـة والمنحلة. . ف «علية» لم تصل إلى الانجاب والولادة، ولا نعـرف لـ «ماريـة» ذلك، فى حين أن «الكبيـرة» الأخت لا أبنـاء لهـا. . في المقـابـل يفقـد «ادريس» نعمان، ويلبث «جليل» وحيداً بعد أن غـادرته الـزوجة مـع الأبناء. . أمـا «حمـدون» فيعيش وحدانيتـه وعزلتـه. . هذا المشهـد تختصـره الصـورة التالية العالقة بـ «إدريس»:

تعودتَ على الوحدانية بعد طول مُعَاناة، دافع عن وحدانيتك! لا فائدة في البحث عن المسؤولياتِ والأسباب» (ص/ 161).

فالسائد أساساً هو الجذب، ويتمظهر من خلال الحزن وتجليات الاكتئاب. . إذ أن العلاقات الإنسانية الاجتماعية الثنائية أو الجمعية، يُفتقدُ فيها عنصرُ الماء، والماء هو الحياة والاستمرار. . خاصة وأن النماذج البشرية الممثلة في «جليل» و«حمدون» هي من المسببات الثاوية خلف هذا الجذب. . إنها النموذج الأمثل للاستغلال والنهب والتسلط. . استغلال الأرض والاستحواذ على العلاقات كيما يخدم المصالح الآنية والظرفية. . علما بأن الأرض تعادل الأم وترمز إليها. .

«ـ كنتُ في عنفوان الشباب لا أرى فرقاً بين الأرض الخضراء والأرض الجرداء، انتقلُ بينهما وكأني في عالم واحدٍ. . اليوم إذا رأيتُ شجرة تُقطع أتألمُ كما لو شاهدتُ روحاً تزهقُ». (ص/ 197).

فالمرأة رمز الخصب. . وفي الأدبيات القديمة رُمزَ إليها بالشمس التي عُدَّت مصدرَ الأمومة والحياة. . كما أن هناك رُموزاً كالمهاة، الغزالة والحصان من الحيوانات، والنخلة والسمرة من النبات، والمرأة كإنسان، كل هذه جعلت من الشمس مصدر تقديس بحكم أنها واهبة الحياة[5].

ولقد حفل الشعر الجاهلي وما جاء بعده، بصور جعلت المرأة بدينة، وذلك بهدف إظهار جانب الأمومة والاخصاب، كما أن بعض الصور ضُخمت فيها أعضاءُ المرأة الجنسية إحالة على نفس المعنى[6].

---

(5) كتاب «الصورة في الشعر العربي» علي البطل. دار الأندلس. ص: 55 و57.

(6) نفسه. ص: 95.

إن ما يختصره رمز المرأة ثنائيةُ الموت والانبعاث، وهي الثنائية التي لا تنحصرُ وتتوقف على الشعر وحده، وإنما يمكن استجلاء مظاهرها في النص الروائي أيضاً. . إذا ما ألمحنا بأن الموتَ الذي هو صورة من صور الجذب، يتجلى في «اليتيم» من خلال فقدانٍ ثانٍ يعزز الأول: الأب والأم سابقاً، ثم الجدة ونعمان. . فالموت هو الغياب، النِّسيان إلا من لحظة الاستعادة والتَّذكر. . أما الطبيعة مجسدة في الأرض، الماء والشجرة، حيثُ إن «مارية» تشبه شجرة الزيتون، فرموزه دالة على خصب مغتالٍ نتيجة للعلاقات الإنسانية والاجتماعية. . .

2 ــ صورة الليل:

منذ الصفحات الأولى لـ «اليتيم» نجد الروائي يركز على جو القتامة، أو بمعنى آخر على السواد الذي يصبح لوناً مهيمناً داخل النص. والروائي يوازي بين الإحالة على الليل مباشرة، أو الإشارة إلى الغيم، أو بذكر الرمادي، وهي علامات بالرغم من تعددها ترمي إلى الواحد. . إذ أنها في الجوهر تعبر عن حالة اليتم المستشعر بها. . وهو يتم يتمثل في:

1 ــ يُتم الحب. . .

2 ــ يتم العلاقات الاجتماعية:

أ ــ فشل الارتباط. . .

ب ــ الوحدانية. . .

جـ ــ حلول الموت. . .

د ــ التسلط والاستغلال. . .

3 ــ يتم الفكري والسياسي. . .

إن صورة الليل الواردة في النص ترتبط بالذاتي، لما يتعلق الأمر بالحنين إلى ما هو مفقود، حيث الإحساس بالكآبة واستشعار الوحدة

التي تغـدو مطلبـاً يتم التآلفُ معـه وليس التنافـر. . فالهـروب إلى الليـل عــودة إلى حضن الأم، سفــر إلى مــرحلة أمعنت في البعــد بـغــايــة استحضارها وتمثلها. . .

«. . أحببت دائماً جونونبر، السماء ملبدة بـالغيوم، الغـربي يهب بلطف، اللون المائل إلى الـرمادي، لكن جـو اليوم ليس رمـادياً، إنه مظلم قاتم كأن نسراً من النسور العظام غطى بـأجنحته المـدينة وحجبَ عنها النور. . » (ص/ 123).

«. . الجو كئيب، المدينة كئيبة وأنا أيضاً كئيبٌ» (ص/ 133).

«. . . سؤالي الـدائم: يا حـارس الليل، مـا خبر الليـل؟» (ص/ 153).

من جانب آخر، فإن هذه الصورة تجسد الحـاصل على المستـوى الاجتماعي/ السياسي، وهو بالذات الظلامُ المتمكنُ من كل من «جليل» و «حمدون»، وهما نمـوذجان أفلحـا في تحقيق المكاسب على حسـاب الـوطن والأرض والإنسان. . إن الـظلام هـو التخلفُ، الـذي ينتـج عنـه التوقُ إلى الهجرة بقصد تحقيق المراد والمبتغى. . .

«إنه الليل على كل حال. . » (ص/ 153).

«ـ لا أثـر لانفـلاق الفجـر، يـا حـارس الليـل، مـاذا عن الليـل؟» (ص/ 160).

وكما ترتبط الصورةُ بالذات، بالمجتمـع، فهي تسهمُ في التحديـد الزمني، كما المكـاني، لما يتحـدث الروائي عن مَكَـان ما، ويَعْمـدُ إلى ضبط الزمن ليس وفق الساعة، وإنَّمَا بالحديث عن النهار والليل. . وفي بعض هـذه التحديـدات يتضح أثـرُ النص القرآني على مستـوى صياغـة الجملة، وهــو نمط من التهجين القصـدي الــذي يؤالف بين مستويين

لغويين، على أن الغاية ليستِ السخرية، بقدر ما هي المحاكاةُ والنَّسجُ على المنوال. . .

«لم أر بعد تلك الليلة خيمة مـدام جرمـان لكني احتفظت بعـطف عميق على طامو النحيفة. .» (ص/ 167).

«. . أرفـع البصر ثم أرجـع البصر في تلك الليلة الصـافيـة وأعـد آلاف النجوم التي قطع نورها ملايين الأميال والتي اختفى بعضهـا من الوجود قبل مئات السنين. .» (ص/ 172).

وتكـاد صـورة الليـل في الأدب العـربـي تحمـل نفس المعنى والدلالة. . ففي معلقة الشاعر الجاهلي «امـرؤ القيس» تبدو صـورة الليل وكأنه حيوان مارد مخيف، خاصة وان العربـي في تيهه الليلي كان يعيش أسيرَ الشكوك والأوهـام والمخاوِف. . ونجـد في ذاتِ الآن هذا الحنين إلى المرأة التي يتم النظر إليها كشيء ثمين[7].

وإذا ذهبنـا إلى الآداب الغـربيـة، فـإن «نيتشـه» في «هكـذا تكلم زرادشت»، أفْرَدَ «أناشيد» هي عبارة عن مناجاة لليل. يقول في «أنشـودة الليل»:

«الليل يخيم: في هذه الساعة يعلو كلام الينابيع المتدفقة. .
وروحي كذلك نبع متدفق. . .
يخيم الليل، في هذه الساعة فقط تستيقظ كل أناشيد
المغرمين، وروحي كذلك أنشودة مغرم».

«أنا نور، آه! لو كنت أستطيع أن أكون ليلاً! ولـكن
الوحدة في أن تكون محاطاً بالنور. . .

---

(7) «نظرية المعنى في النقد العربـي». مصـطفى ناصف. دار الأنـدلس. ص: 123 و 124.

آه لو كنت مظلماً وليلياً. آه! كم كنتُ ارتويتُ من ثديي النور»[8].

الليل من خلال هذه الأنشودة، يفجر المكنونات الداخلية للروح الإنسانية.. وهي مكنونات تتسم بالحنين والدعوة إلى الحب والوحدة.. واللافت أن الحديث عن الليل يقتضي استدعاءَ النور، خاصة وأن «نيتشه» يميز بين الليل والظلام.. فقد يكون الليل منيراً، في حين أن الظلام يخفي نورَهُ وينشر لوناً هو السواد.. ويتمثل النور في هيئة امرأة مخصبة وَلُود يتم الانشدادُ إليها...

على أنه في بعض الحكايات الشعبية، والأساطير القديمة، تجسدت صورة الليل كما يظهر من خلال القمر في هيئة أب، أما الشمس فبمثابة أم.. على أن ما تمّ انجابُهُ هو كوكب الزهرة.. وقد شبَّهَ الليلَ أيضاً بالثور، والنسر[9].. وذهبتِ الجدَّاتُ قديماً إلى تخويف الأطفال بالحديث عن الليل...

3 ــ رمزية الطائر:

في سياق الحديث عن الليل، يمكن القول بأنه يرد ذكر الطائر كرمز دال يحيلُ على الإحساس الذاتي والمكنون الداخلي. فسواد الليل وقتامته تشبه النسر الكبير الذي يسهم في إذكاء لوحة السواد، أو الليل بامتداداته واستطالاته. إن الليل في قدومه أو حلوله ليس سوى نسر لَهُ أن يحجب النور، إنها ذات الوظيفة تجمع الليل إلى النسر. وإذا كان سقوط الليل يتحدَّدُ بفضاء معين هو المدينة، فَإن النسر كذلك يغطي بأجنحته النور الذي يمكن أن يُضِيءَ المدينة.

---

(8) مجلة «العرب والفكر العالمي»: «أناشيد زرادشت». ترجمة «د. بسام بركة». العدد: 2. 1988.. ص: 156.

(9) كتاب «علي البطل» السالف. ص: 44 و45.

«. . إنه مظلم قـاتم كأن نسـراً من النسور العـظام غطى بـأجنحته المدينة، وحجب عنها النور. .» (ص/ 123).

وكما ترتبط صورة الطائـر بفضاء المـدينة، فـإنها تمس الـذات في انكساراتها ومعاناتها التي تلحقها. . فهيئة «إدريس» وحزنـه المتجسد في إهمـاله إعـطاء الأهميـة لنفسـه، يقـارب ويضـارع الـطائـر الجـاثم على المدينة. . لكأن هذا الجثوم بمثابة الداعي إلى الحالة والهيئة التي عليها شخص «إدريس». . والواقع أن الـطائر بـرمزيتـه هذه، يجلو عنِ السـائدِ في المستوى الحياتي، إذا ما ألمحنا لكون «إدريس» يُعتبر جزءاً من هذه الحيـاة المنبنية على التسلط والاستحواذ على الخيرات والثـروات بـاسم الـوطنية (جليـل وحمدون). . فـالمعنى المُؤَدَّى في ضوء هـذا من خلال رمزية الليل، نفسه يُستعادُ في أثناء الحديث عنِ الطائرِ.

«. . توجهتُ إلى الحمام ونظرتُ إلى وجهي: لحية مخجلة، شعر أشعث لم يمسه مقص حجام منذ شهور. . يـا له من وجـه بئيس! هل رأيتَ الغرابَ جاثماً على المدينة؟» (ص/ 162).

«. . لم تسمـع بغراب الشؤم الـذي يحجب أشعة الحيـاة ويمص الدم. .» (ص/ 162).

والمـلاحظ أن الـروائي يتحـدث عن طـائـرين: «النسـر» ثم «الغراب». . .

على أن صـورة الاكتئاب هـذه، والتي تجمع الليـل إلى الـطائـر، سـرعان مـا تتبدل، وذلـك لما يتم الحـديثُ عن الصبـاح وليس الليـل. فالصبح هو البياض، دبيب الحياة، حيثُ يَنْعَدِمُ الـطائر كحـزن وكشؤم، ويغطي المدينة ثوب شفاف له أن يعكس جمالها وحسنها. . .

والبَيِّنُ أن الصبـح يقترنُ بـالحديثِ عن المـاء المختلط بـالتـربـة، لكأن الرِّوايةَ تعكس الخصوبةَ الغائبة في أثناء إيراد الليل والطائر. . .

«. . وفي الصباح انكشفتِ السماء بيضاء ناصعة كأن غطاءً شفافاً نشر فوق المدينة تتخلله لمسات مدادية شاحبة. . تلألأت الطرقُ والأرصفةُ وانعكستُ المباني في ضاياتِ الماءِ المشوبِ بصفرةِ الغبار. .» (ص/ 191).

إذا كان الطائر في صلته بالليل يحمل معنى الحزن، وقد أشير إليه سالفاً بعلاماتٍ كالجذب الطبيعي، والموت الذي الذي أذهب الأب، فيما قبلُ الأم، ثم الجدة ونعمان، فإن الصباح ببياضه وإشعاعه يجسد ما يضاد الجذب أي الخصب، وهو ما يعزز مقولنا السَّابق الرامي إلى اعتبار «اليتيم» نصاً تتحكم في بنيته ثنائية الجذب/ الخصب.

«يمكن أن تعيش إلى الأبد، على الأقل في مفهوم بني آدم. تعلق بالحياة تتعلق بك الحياة. والطقس سيتغير أيضاً في النهاية ويجلو عن البلد هذا الضباب الكثيف». (ص/ 225).

والواقع أن رمزية الطائر من خلال النسر والغراب، تكاد تعكس صورة طائر «الفنيق» الذي كان يموت احتراقاً، ومن رماده يُبعث طائر جديد. . إذِ الموتُ هو الجذبُ والحزنُ والاكتئابُ، في حينٍ البعثُ هو الخصبُ والحياةُ[10]. . ولن نعيد إدراج استشهادات سالفة بخصوص ذاتِ الثنائية. . .

على أن الطائر في الأدب العربي، ومنه الشعر الجاهلي والإسلامي والعباسي، وَرَدَ ذِكرهُ في رحلاتِ الصيد، وهي رِحلاتٌ اقترنت بظرف زمني هو الليل. حيثُ تَمَّ وصفُ سرعة الطائر وملاحقة الفرس له، فبدتِ المطاردةُ أقربَ إلى الأسطورية الخيالية منها إلى الواقعية ـ ولم يقتصر ورودُ الحيوان على الطائر وحسب، بل تعدى الأمرُ

(10) «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي». ريتا عوض. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ص: 135 و136.

ذلـك. . حيثُ تَمَّ وصف الذئب، الخيـل، الإبل، الـظبـي، والظليم. . إلى غير ذلك من الحيوانات. . وقد عُدَّ الحـديثُ عن الحيوان قسمـاً من أقسام القصيد العربـي[11].

أما في الرواية العربية، فإذا أخذنا كنموذج «وليمة لأعشاب البحر» للروائي «حيدر حيدر»، فإننا نجد طائر «النورس» المرتبط بالمـاء كحياة، في حـالة الابتعـاد عنه يجلو عن لحـظة حزن ومـوت، يستدركهـا بمجرد العودة إلى الماء. . لتبقى رمزيته تقصـدُ إلى وضعية المنـاضل الشيـوعي، وهي وضعية تتأرجح بين الموت والحياة في العالم العربـي، وهو مـا دلَّ عليه النص في معناه العام. . .

أجملُ ما جئتُ به، من حيث ربطُ الرواية برموز، ثم الذهـاب إلى رصد أساطيريتها، إلى اعتبار أن المرأة، الليل والطائر، قد يُفهم منهـا ما تفيـده في السياق الـواردة فيـه وحسب. . لـولا أن تحـولهـا عن معنـاهـا الأول، بمثابة انحراف (إذا حقَّ) نحو معنى آخر يفترض إدراكـه بالبحث عنه واستكناه أبعاده ومراميه. . فالحديث عن المرأة في مستـوى واقعي/ خيـالي، ثم خيـالي/ خيـالي، أو لا معقـول، يسهمُ في خلخلة الإدراك والتقبل، تقبل ما يقرأ ويتم استيعابه، حَدَّ الرفض والقول بعدم الوعي بما تتم كتابته، في الآن الذي يظل فيه الروائي واعياً مستوعبـاً لأدقَّ تفاصيـل العملية الإبداعية. . وهو ما يمكن قولـه عن الليل الـذي اختاره الـروائي كلونٍ لنص يتضاءَلُ ويتقلصُ ببزوغ البياض، ثم الطائر المستدعى باسمه أو مـا يشيرُ إليـهِ. . علماً بـأنه وداخـل هذه البنيـة الخيـاليـة يتم التـطرقُ للأرض والشجرة والماء. . .

لقـد كانت هـذه الرمـوز تتطور وتنمـو من خلال تجـديد الحـديث

---

(11) مجلة «المناهل» المغربية. محمـد خير شيـخ موسى في بحثـه «الطيـر والحيوان في الشعر العربـي». العدد: 30. من ص: 173 إلى 216.

عنها. . بيد أن هذه الدلالة قد اكتسبتها من تصور الروائي لها، وبـالتالي من ثقافته وقناعته التي يملكها. . على أن هذه الثقافة قـد تكون مشتركـة فيما يتعلق بالرمز الواحد، كمـا أنها تتبـاينُ وتختلفُ. . ففي حال كـونها مشتركة يسهـلُ التوصـلُ لمعناهـا انطلاقـاً من النص، أما الاختـلاف فقد يقود الروائي لخلقِ رؤية جديدة على المتلقي فك مستغلقهـا. . والواقـع أن «العروي» في هذا التوظيف الرمـزي قدِ انـطلق من المشترك، إلا أن أسـطرته لـه، هو مـا مَنَحَهُ فـرادته وخصـوصيته، وبـالإمكـان لَمْسُ هـذه الأسـطرة أيضـاً، في روايـة «الغـربـة» لمـا يتعلقُ الأمْـرُ بـالحـديثِ عن البحر. . .

إن توظيف الرمز، والجنوح نحو الغموض، لم يعـد رهينَ القصيد الشعري، بل من الممكن الـوقوف عليـه داخل النص الـروائي، ومن ثم فالرواية تملك رمزها وغموضها أيضاً. . / . . .

القسم الثالث

الوحدة في التنوع
وصف للمستويات اللغوية داخل رواية الفريق

«إن اللغة ليست بيئة محايدة. إنهـا لا تصبح بسهـولة وبحـرية، ملكية للمتكلم. إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبيـة، والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايـانا ونبـراتنا هي سيـرورة وعرة ومعقدة..».

باختين «الخطاب الروائي».. ترجمة: محمد برادة. ص/ 56.

«على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمـي البعيد بمسافات طويلة عن كـل مركـز، والغارق بسـذاجة وسط وجـود يومي يظنـه جـامـداً أو ثابتاً، يعيش وسط عدّة أنساق لسـانية: كـان يصلي لله في لغة (سـلافية الكنيسـة) وكـان يغني في لغـة أخـرى، ويتكلم داخـل الأسرة لغة ثالثة، وعنـدما كـان يشرع في إمـلاء طلب على كاتب عمومي موجه لسلطات المقاطعة القـروية، كـان يجرب لغـة رابعة (رسمية، سليمة، منبعثة من «ركام الورق القديم»)..».

باختين. الكتاب نفسه. ص/ 57.

في نص «الغربة» ورد الحوار التالي:

«. . . قـال شعيب: «إننا لا نـأسف على المـاضي بـل على عـدم مسايرة الحاضر».

«صدقت يا شعيب. . لا بد أن تكون هناك تغيرات».

«بالضبط. . أسست فرقة رياضية».

علق عباس: «والسيد شعيب هو رأسها ورئيسها». » (ص/ 97).

إن مَنْ يريدُ معـرفة أجـواء وملابسـات تأسيس الفـريق ضمن نص «الغـربة» فلن يعثـر على أي شيء.. إذ على القارىء الـراغب في ذلك ـ حسب اعتقـادي وقراءتي ـ الـوقـوف عليـه أسـاسـاً حـالـة قـراءة روايـة «الفـريق» التي أعتبرهـا الجزء الثـالث من مشروع «العـروي» المتكامـل الرؤية والأبعاد.. وأرى بأن الحـوار السابق لـه دلالته.. إضـافة لأجـواء النص من حيث الفضاء، كما الشخصيات المتفاعلة فيه.. فـ «شعيب»، يعود للظهور في «الفـريق»، وبظهـوره يستحضر «إدريس».. إلى جـانب «عمـر» و «مـريم»، وقـد تم ـ في ضـوء مـا أرى ـ الحـديث عنهمـا في «الغربة».

ينقسـم نص «الفـريق» من حيثُ التـوصيفُ إلى (15) فصـلاً.. خضعت الفصول إلى ترقيم متتابعٍ متتالٍ يمتد من (1) إلى (106). على أن التتالي والتتابع بقدر ما يفصح عنِ استرسال النص، فهـو يجلو ما دام التأكيد مثبتاً عنِ التكسير والتقطيع الـذي يمسُّ الحكايـةَ أصلاً.. نمثـل بالحديث عن «عمـر» ومعانـاته مـع «مريم» وغيـر ذلك، و «خميـطة» في صلتهـا بـ «علي نور».. فـ «الفـريق» حسب هـذا، يتـألف من وحـداتٍ حكائية تنفصل لترتبط وتلتحم، وهو ما يشكل وحدةَ النَّصِّ الكبرى...

لنا أن نلاحظ بـأن الترقيم الممتـد من (1) إلى (106)، جاء بعضُـه قصيراً للغاية، والآخر طويلاً مسترسلاً.. كمثـال قصر رقم (1)، وطـول رقم (4) وقسْ على هـذا.. إضـافـة إلى كـون الفصـول قـد تَمَّ التمهيـدُ والتـوطئةُ لهـا بنصـوص مـوازيـة: أمـا عبـارة عن قـولـة، بيت شعـري، أو استشهاد تاريخي.. مع نسبة هذا النص الموازي لصاحبه الـذي صدر عنه.. وسأعود لهذه النصوص.

بيد أن تناولي لـرواية «الفـريق» سوف لن يقتصـر إلا على الجانب اللغوي.. في محاولـة لضبط المستويـات اللغويـة ضمن الخطاب، من

حيثُ حـوارُ اللغاتِ، مستعيناً بما جـاء بِهِ «ميخـائيـل بـاختين» في هـذا المقام...

اللغـة مكون أسـاس في التجربـة الكتابيـة الإبداعيـة.. سـواء من حيثُ الخَلقُ، أو الإبـلاغ والإيصال. علمـاً بـأن كـل مبـدع يـذهب إلى توظيف لغته الخاصة، كيمـا يؤسسُ لأسلوبه في فـرادته، أو لكـلامه غيـر المنازِع فيه.. والواقع أن لغة الخطاب الروائي تمتاز بخـاصات تنحـرف بها عن سواهـا، إذا ما ألمحنـا إلى كونهـا تختار كمتكـإ لها المـواصفاتُ البلاغية التي قد تتجلى على مستوى الخطاب الشعري كـذلك.. إلا أن فرادة هذه اللغة، وهنا نَتَوغَّلُ في الطرح «البـاختيني»، تتمظهـر لما يتعلقُ الأمـرُ بالإشـارة إلى أن هذه اللغـة لم تكن يومـاً ما لغـةً واحـدةً، مستقلةً بذاتها، أو داخل عالم مغلق.. إنها لغة مفتوحة.. مفتوحة على مجموعة من اللغات الأخرى التي تقف إلى جانبها، وبالتالي التي تشاركها الحيـاة داخل النص الروائي.. فَإِنْ كَانَتِ الرِّوايةُ تقـدمُ الحياةَ، فـإن هذه تقـدم في مـطلق العموميـة والشموليـة.. عكسَ ما يحـدث ضمن لغة الشـاعر الأحادية، كما جسد نقـائصها «بـاختين» فيما يتعلقُ بـالفصل بين لغتين: لغة الرواية ولغة الخطاب الشعري[1].

إن تكوّن الخطاب الروائي ونشأته، في ضوء التصور «الباختيني»، لا يمكن أن يتمُّ بعيـداً عنِ احتضـانِ «بيئـات غـريبـة».. يتعلقُ الأمـر بهذا الخصوص، بـاستدعـاء لغاتٍ أخـرى ودمجها داخـل النص النثـري المُبـدع.. ذلك أن هـذا الاستدعـاء لا يجعل المتلقي يقفُ على وحـدة أسلوب المبـدع، وإنمـا على وحـدة اللغـة.. حيث يتمُّ الاستمـاعُ إلى صـوتِ الآخرين من خـلال لغاتهم التي يتحـدثونهـا، والتي تبدو داخـل

---

(1) «الخـطاب الروائي»: «ميخـائيل بـاختين». ترجمـة: محمد بـرادة. دار الأمـان. الرباط. ينظر إلى الفصل: «الخطاب الشعري والخطاب الروائي». ص: 43.

النص ـ كما ألمحنا ـ غريبة، أو تشوه الصورة الأدبية التقليدية التي أمدنا بها النقد الأسلوبي القديم، والذي قام أساساً على رصدِ المعطياتِ البلاغية وحدها.

يرى «باختين»:

«.. إن اللغة، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، لم تكن أبداً لغة وحيدة.. إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقاً نحوياً مكوَّناً من أشكال معيارية، ومحوَّلاً عن الإدراكات الأيديولوجية الملموسة التي تملأه، ومحوّلاً عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية.. فالحياة الاجتماعية الراسخة، والصيرورة التاريخية تخلقان، داخل لغة قومية وحيدة، بكيفية مجردة، عدداً وافراً من العوالِم الملموسة ومن المنظوراتِ الأدبية والأيديولوجية المغلقة على نفسها، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تمتلىء بمضامين مختلفة دلالية وخلاقية، وترن رنيناً متبايناً»[2].

إن حوار اللغات داخل الخطاب الروائي، يجلو عن تعدد لا يفقد هذا الخطاب خصوصيته، كما يكشف عن أصوات الآخرين المنبثقة عن هذا التعدد. قد تكون هذه الحوارية مُجسِّدَة لخطاباتِ أجناسٍ أخرى تحويها الرِّوايةُ، كما إلى لغات مهن ولهجات ولغة أيام.. كل هذه العوالم المتناقضة المتباينة تختلط وتتداخل ضمن الخطاب الروائي...

على أن الروائي ومن خلال نص، يذهب إلى تجسيد هذه الحوارية وُفق الانتقاء والاختيار.. إنه لا يقدم، إلا ما يعملُ على تصويرِ الحالةِ المتحدثِ عنها، وليس المطلوبُ منه إمدادنا بالكل. إذ ومن

(2) نفسه: ص: 52.

خلال هذا التقديم، يبدو العالمُ الروائي متنافراً متناقضاً ومتضاداً. . وباعتبار أن الحياة لا تحضن الهادىء الساكن وَحْدَهُ، فإن التعبير عن أجواء الصراع لا تتم إلا بما يَدُلُّ على ذلك ويحيلُ عليه. . .

قد تبدو العملية لأول وهلة يسيرة، لولا أن إخضَاعَ هذا التعدد اللغوي للشرط الإبداعي في نوع من التركيب الذي يضيفُ إلى النص دون أن ينالَ منه، من الصعوبة بمكان. . ذلك أن مقدرة التوظيف، وتأكيد الشيء في المكان الذي يختص به ويخصه، تستوجبُ الحذقَ والمِرَاسَ. . .

في مقولة لـ «باختين»:

«إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً. . وتقضي المسلماتُ الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس، والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه ونبراته). . »[3].

تعكس رواية «الفريق» التي نحن بصددها أعمق نموذج للرواية المغربية من جانب التعدد اللغوي. وأرى بأن اختيار «العروي» لموضوعة تشكيل «الفريق»، ثم الحديث عن النادي والملعب، قصديٌّ، بحكم أن هذه العلامات لا يمكن أن تحيل إلا على التباين، التناقض والتضاد. . .

على أن التعدد الكامن في الرواية، يكشف عن هيمنة المستوى السردي، خاصة وأننا نتابع فكرة من بدايتها إلى نهايتها، أي من

(3) نفس الكتاب. ينظر إلى: الأسلوبية المعاصرة والرواية. . ص: 33. . .

البدايات الجنينية لتأسيس «الفريق» إلى موته وانتهاء «شعيب» الرأس المدبر إلى السجن. إضافة لهذا المستوى، نجد اللغة المحكية الشفوية، التي نتلقفها في الملاعب، ونتوقعها في حوارات اللاعبين مع بعضهم البعض، وفي تخاطب الفئات الشعبية...

والواقع أنه وإلى جانب ما ذكرناه، بإمكاننا التوقف عند لغات تنتمي لأجناس أخرى، وتفعل بالإضافة إلى النص الروائي.. كما بالإمكان معاينة ما يتعلق بلغات المهن على السواء.. هذه المستويات هي ما سنحاول الأنصاتَ إليه من داخل «الفريق» التي يمكن منذ البدءِ تلخيصها فيما يرتبط بالأصالة، من جانب العادات والتقاليد ومناقشة قضايا الدين الإسلامي وغربته، والحداثة، من حيث الرغبة في التغيير وبناء المستقبل دون أن يمتد ذلك ويستمر.. إنها صورة عن تحولاتٍ أهمُّ ما يَسِمُها كونها مُعاقة...

المستوى الأول:

أ ـ لغة سردية حكائية صافية:

ضمن هذه اللغة يتحقق انبثاق الأحداث، بهدف متابعة مجريات الوقائع، وعرض الشخصيات عن طريق التسمية التي قد تزدوج، أو يتمُّ التخلص من الاسم وتعويضه بآخر (حالة علي نور وخميطة)، وفي هذه اللغة يتم شَدُّ القارىء للنص بهدف التواصل معه.. إنها لغة السارد، وخلفه المؤلف المحكم للعبة التأليف.

«.. استيقظ شعيب قبل الفجر بربع ساعة من نوم عميق هادىء كأنما نقل فجأة من العدم إلى الوجود.. اضطجع في فراشه وقال بصوت مسموع: أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله.. يا رب أقبل عذرنا واعف عنا يا أرحم الراحمين» (ص / 7).

«استيقظ علي نور كعادته على الساعة السابعة، لكنه لا كعادته لم ينهض في الحين ليتهيأ ويصل لباب المدرسة عشر دقائق قبل أن يدق الجرسُ. . » (ص/ 9).

الأحداث من خلال هذه اللغة تنم عن مشاهد ولوحات تتقابل وتتباعد، ليبقى مركز الاحكام مُجَسداً في فكرة إنشاء «الفريق»، وفي الفضاء (البلدة: «الصديقية») التي ستستقطب أبناءها المنتمين إليها بهدف تأسيس «الفريق». . .

ب ــ لغة تقترب من لغة الحكاية:

1 ــ الملاحظ أنها في بعض جوانبها تنمو من داخل الرواية. . إنها تكتسب استقلالاً عن فكرة النص، وترتبط بشخصية من شخصياته. . كنموذج حكاية «عمر» و «ذات العيون الزرق»، والتي ذَهَبَ «شعيب» حال سماعها إلى مقارنتها بقصة «الوزير جعفر» و «أحمد الدنف». . .

«. . ـ الفرق بين ما أحكي لك وقصص ألف ليلة وليلة هو أنه أمر واقع عشته هنا، خطوات فقط من شارع محمد الخامس. . تركنا في باب السويقة التدافع والضجيج وروائح الكفتة المشوية ووجدنا داخل الدار الهدوء والظل والصمت. . .» (ص/ 60).

2 ــ إذا كانت حكاية «ذات العيون الزرق» أدبية، فهناك نص الحكاية التالي وهو أقرب إلى التاريخي:

«. . تفضل أحك لنا القصة:

ــ يقول: إن الشيخ عبد العظيم شيخ الجماعة في زمانه كان يحكي عن سبب خروجه من مسقط رأسه أنه غضب على قومه لأنهم كانوا يتمالؤون على أكل الرجس قال الشارح أنهم كانوا يربون الكلاب ويأكلونها وهي عادة قبيحة اشتهروا بها في أرض المغرب. . » (ص/ 211).

3 ــ حكـاية تُتضمنُ في النص وتعـززه، مستقلة عنه ومقتبسـة عن مصدر آخر «ألف ليلة وليلة» مثلاً:

«حكي أن الخليفة هارون الرشيد لما كان في بغـداد ذات ليلة من الليالي إذ قلق قلقاً عظيماً فأرسل في طلب جعفر البرمكي ومسرور السياف. . . » (ص/ 102).

إن قيمة هذه الحكايات، التي تنمو إما داخلياً أو خارجياً، تعزيـز ملفوظ الرواية بإنارة جوانب معتمة في حياة الشخصيـة. . لتصبح بـذلك هذه الحكايات وحدات صغرى تشكل قصة في قلب الروايـة. . واللاَّفتُ أن بعض هذه الوحـدات يتشابـه، ولئن لم يبلغ نفس درجة الاكتمـال. . مثـلاً «عمـر» و «ذات العيــون الـزرق»، «مختــار وشــان» وامــرأة من «الصديقية»، ثم «إبراهيم سرحـان» وامرأة من «الصـديقية» كـذلك(*). . كان بالإمكان اعتبار هذه اللغة التي تقترب من لغة الحكـاية، لغـة جنس شبه مستقل بذاته، لولا أن النبرة السردية الحكائية هي ما يربط بين اللغة السردية الصافية وهذه الحكائية. . .

المستوى الثاني:

لغة المحكي الشفوي: إن ما تكشف عنه هذه اللغة، درجة الوعي المتجليـة لدى الفئـات الشعبية، كمـا لدى غيـرها. . وبـالنظر إلى كـون أنمـاط العيش والحياة متفـاوتة، فهـذه اللغة تبين ذلـك وتوضحـه. . مـع العلم أن أفراد المجتمع لا يتكلمون في مجموعهم لغة فصحى، وهو مـا يحتم عَكْسَ التباينِ. . ونتطلعُ لهـذا المحكي ضمن الحوار، وفي حـال الحكي المباشر من لدن شخصية ما. . .

(*) أحياناً يلجأ الروائي لأسطَرة ذلك. . .

أ ـ الحوار :

«سأل علي باهتمام :

ـ ايواه . . اش وقع؟ .

ـ أش وقع؟ عرف من أنا . . لما طلقت لساني عاد فاق . .

اللي كـان قدامي حـاني راسه بـدا يقول ايـه والله ما هـو حق كـل واحد بنوبته . .

ـ ومول الحانوت؟

ـ هـذه عنده فـراجة بـلا خـلاص . . بقيت على المسخـوط حتى حنى راسه وتبع الطريق . . . » (ص/ 11).

أحيـاناً يـأتي الحوارُ طـويلاً، وبـالرغم من ذلـك يحافظ على ذاتِ النبـرة، دون أن يغيب عن بالنـا كونـه يـأتي فصيحـاً في حـالـة الـوصف الرياضي . . .

ب ـ الحكي:

«لمـا عينت في القنيطرة مـا كـان عنـدي خبـر أنـه سـاكن فيهـا . . حسبت أنه ما زال في الشرق . . كان عنـدي شغل محـدد، خارج الاختصاصات العادية، مـا له عـلاقة بسكـان المدينـة . . لكن من حين لحين كـانتِ الكاتبـة تغلط وتـدفـع لي ملفـات لا تعنيني . . » (ص / 76).

هذه الدرجة المتمثلة في الحكي، تختلفُ عنِ السابق. ذلـك أنها فصحى تَمَّ تحويلُ مستواها إلى الشفوية . . بمعنى آخر، إنها لغة ثالثـة، قد نعثر على نموذج منها في رواية «بيضة الديك» لـ «محمـد زفزاف» . . هذا النمط من الحكي لم يكن يصدر إلا عن شخص عـارف، وله إلمـام بحقل المعرفة . . يؤهلنا هذا لاعتبار التخـاطب الشفوي يتفـاوتُ بين مَنْ له معرفة، والذي هو دونها . . .

إني أرى إلى عملية توظيف المحكي الشفـوي، في كونهـا بمثابـة

تدوين لما يصدر عَنِ العقلية الشعبية الخاضعة لطقوس وتقاليد صرفة بعضها آيل للانقراض والزوال، نتيجة للغزو الخارجي الفكري والإعلامي...

المستوى الثالث:

لغة واصفة غير شعرية: في خلالها لا يشكل السرد أي امتداد، إنه يتوقف، كما الأحداث الجارية في الرواية.. بيد أن ما يتحقق التركيز عليه اللوحات شبه المشهدية، وتتعلق بالمكان: منزل، شارع، غرفة أو غيرها، كما بالملاح النفسية والحالة الشخصية...

أ ـ المكان:

النموذج الأول:

«السماء صافية، تبدو بعيدة جداً عن هموم الناس. الشمس في وسط مدارها نحو الشرق.. كل أبواب الملعب مقفلة سوى المدخل المفتوح في السياج الخارجي المكون من قضبان حديدية سميكة مسبوغة بالأخضر الداكن يحرسه عدد كبير من الشرطيين..» (ص/ 19).

النموذج الثاني:

«المدرسة مبنية على شكل زاوية.. مراح واسع محفوف بالفصول على طبقتين، باحة فسيحة تحيط بالملعب المستطيل.. كراسي كثيرة مصفوفة يفصل بينها ممر واسع...» (ص/ 117).

النموذج الثالث:

«... يمتد شارع المخزن من باب المخزن إلى باب الولجة، يقطع شارع القنطرة في ساحة السوق الدخلاني ويفصل بين حي دار المخزن وحي السور جنوب السوق وشماله بين حي المسجد وحي السوق...» (ص/ 166).

في النموذج الأول المكان مفتوح على فضاء من الشساعة. . وقد تَمَّ وصفه في ارتباطه بحالة الجو. . أما الثاني فمغلق، ويتضمن وصفاً للمدرسة بما تَحويهِ من محتويات داخلية، هي بمثابة استعدادات للحفل المتوقع عقده كَيْمَا يلتئمُ شملُ أبناء «الصديقية». . وفي الأخير، لامس الوصف مكاناً مفتوحاً، حيث تَمَّ تحديد الشارع المتحدث عنه، تحديداً شبه هندسي. . .

ب ــ الحالة النفسية:

«شعيب ابن الصديقية غادرته زوجته بدون سبب ظاهر. . كان يحبها في صمت ولا يستحضر عبارات الأفلام القاهرية فظنت أنه لا يفهم لهجة العصر وتركته وحيداً يناجي ربه في المدينة العتيقة. .» (ص/ 8).

يتعلقُ الأمرُ بخصوص وصف الحالة النفسية، بالكشف عن المشاعر والإحساسات الداخلية الباطنية. . وهو الأمر الممكن الوقوف عليه في صلة «شعيب» بزوجته، و«عمر» مع «ذات العيون الزرق»، «مختار وشان» وزوجته «فطومة»، ثم «إبراهيم سرحان» و«ذات الاسمين». . .

جـ ــ الملامح والمميزات الشخصية:

«رفعت خميطة عينيها إلى المائدة الوحيدة التي لم تكن فارغة. جلس إليها شاب طغت على وجهه لحية سوداء، يلبس قميصاً قطنياً مخططاً بالأزرق والأحمر. . تقابله امرأة ذات شعر أسود مسدول يكاد يصل إلى آخرها. .» (ص/ 27).

ترافقه صحفية إيطالية أنفها منقاد وعيناها سوداوان مكحلتان. ترتدي معطفاً كالسهام وعلى رَأْسها قبعة سوداء تغطي نصف وجهها. .» (ص/ 45).

«. . . وبغتة صرخت مريم: انظر ! انظر! قلت: ماذا؟ قالت: المرأة. نظرت إلى شابة ببلوزة وسروال طويل، شابة عادية ترافقها امرأة مجلببة ملثمة لا يرى منها إلا عيناها. . عينان واسعتان زرّقاوان زرقة السماء أواسط مارس عندما يكون مارس حاراً جافاً، زرقة البحر بداية شهر غشت عندما يكون غشت معتدلاً، زرقة النيلة المذابة في الماء. .» (ص/ 57).

في وصف الملامح والمميزات الشخصية، نلفي أنفسنا أمام صورة، من خلال اللباس (غالباً ما يُؤَرِّخُ لَهُ)، اللون، مع ذكر تشبيهات تذهب إلى تدقيق الحالة الوصفية المتحدث عنها. . .

إن اللغة الواصفة غير الشعرية، تعتمد على ضبط التفاصيل، بهدف رسم مشهد أو لوحة أمام المتلقين. . عِلماً بأن اكتمال هذا الوصف يتحقق وفق اللون/ الألوان التي يخضع لها، والتي تجعل منه لوحة تشكيلية تتضارب فيها الألوان وتتعارض، لكأني باللون المعيار المميز لحالة الشخص النفسية الذاتية. . .

المستوى الرابع:

اللغة الشعرية: لا ينفرد القصيدُ وحدهُ بلغته الشِّعرية، وإنما بالامكان الوقوف على هذه اللغة ضمن الكتابات النثرية. وأعتقد بأن لغة «جبران خليل جبران» تمثل النموذج الأبرز في هذا المجال. أما على المستوى الراهن، فتتمثل هذه اللغة في كتابات «سليم بركات»، «إدوار الخراط»، «حيدر حيدر»، وبشكل أخف لدى «بهاء طاهر»(*).

في نص «الفريق» تتضاءل اللغة الشعرية، فاسحة الإمْكَانَ للغة السردية ثم الواصفة غير الشعرية. من ثم، فإننا نقفُ على جانب

(*) من الممكن الوقوف على النثرية والسردية داخل القصيدة أيضاً. .

من هـذه اللغة في سيـاق العملية السـردية. . إنهـا لغـة لا تنحـو منحى التفصيـل، وإنما التكثيفُ والبعـد الاستعـاري الـذي يخـال القـارىء من ورائــه أن مسـارَ اللغــة غيرُ دالٍ، نــظراً لانحــرافــات هــذه اللغــة وانزياحاتها. . .

بالإمكان العثور داخل هذه اللغة ذاتها على مستويات. مستوى من المباشرة والـوضوح، كما نلمس ذلك في وقفـة أو مرثيـة عن أبـي الهول وردت ضمن رسالة:

«يا كائناً بلا روح، دائم النوم
بلا رفيق ولا أب، ولا أخ حميم
كيف تشيح عن أمك بوجهك العنيد
قل لنا، قل لنا، ما عندك من خبر سعيد؟» (ص/ 67).

كـذلك جـانب اشتغال المتخيـل في لحظة استـدعـاء عنـاصـر من الطبيعة، بقصد تحويل الملفوظ إلى رمـزي يمنح صـورة شعريـة يكتمل فيها الطبيعي بالإحساس الذاتي.

«. . . وأرى الفتـاة بالقفـطان الأزرق الباهت والشعـر المشدود في شبكـة من حريـر. أحقق في وجههـا وأحقق وجـه وضـاء في شبـه ظلام. أحقق ولا أميز المقلة ولا الحـدقة مـاء صافي متـلألىء كل نغمـة قطرة نـدى سقطت من غصن الـرند على وجـه بحيـرة. . .» (ص/ 232).

من الممكن إعادة هذا المقطع وُفق الكتابة التالية، وذلك بـاجتزاء ما هو شعري فيه:

«. . وجه وضاء في شبه ظلام
أحقق
ولا أميز الـمقلة

ولا الحدقة. . .
ماء صافي متلألىء
كل نغمة قطرة ندى سقطت
من غصن الرند على وجه بحيرة. . ».

أيضاً، نتلمس هذه اللغة في:

«. . كانت الدائـرة الشمسية تـلامس رؤوس أشجار الغـابة وتبعث أشعة ليمونيـة باردة كـأنها منبثقة عن قمر كبير. هدأتِ الـريحُ وغلف الكـائنـاتِ ضـوءٌ بـاهتٌ اصـطنـاعي كهـربـائي بـدون تيـار. . ». (ص/ 252).

من جانب آخر، يتم تـوظيفُ القصيد الـزجلي الذي ينم عن حس شعبـي، أما حسب مقاطع من أغنياتٍ، أو أدراج القصيد بصفة متكاملة، كما يتمثل ذلك في مفتتح لفصل من فصول الـرواية، الـذي كان أسـاساً قصيداً زجلياً يحمل الدلالة على السمة الدينية، وعلى مستقـرات الأولياء بـ «الصديقية».

«الله حي!
من منار الهدى إلى منار الهدى
من الولي الصالح قاهر العدى
سمي النبـي المحبوب
لسيدي موسى المجذوب
الله حي!
من سيدي فاتح مول الأمان
وللا ميمونة حضية الرجمان
لسيدي علي مجيب الاخوان.
الله حي! » (ص/ 165).

إن طبيعة رواية «الفريق» الاجتماعية السياسية والفكرية الدينية، لا ترقى بلغتها لأن تكون شعرية رمزية رومانسية يصعب فكُّ مغالِيقِهَا، حيث يبقى نشدانُ نوع من الوضوحِ والمباشرة، الهمَّ المركزيَّ من الرواية، ولئن كانت رواية «الفريق» كـ«الغربة» و«اليتيم»، بَعْدَ الفراغ من قراءتها تطرح أكثر من سؤال حول المستهدف منها.

المستوى الخامس:

لغة الرسائل واليوميات: تطلع إلى لغة الرسائل، . انطلاقاً من رسالة مؤكدة ضمن الرواية، ويتم إدراج محتواها بنص. . ونحن نتعرف إليها بذكرها، ثم بنمط كتابتها، وهو النمط الذي يقر النداء: (سيدي مثلاً، أو يا سيدي)، وهو نمط متداول ومعروف، في أدب الرسائل، وحتى في الخطب والتقارير والبيانات.

«سيدي

أرجو منكم أن لا تتعجبوا من هذه الرسالة مع ما فيها من أسئلة دقيقة. . إني أريد أن أحصل على الحقيقة في كل ميدان» (ص / 66).

وقد ضُمنت هذه الرسالة قصيدة، هي من نظم الباعث نفسه. .(*).

على أن نمط اليوميات يتصل بالزمن كما بالمكان، والروائي حريص إلى أبعد غاية على التحديد الزمني التاريخي لما يحدث ويقع. . فكل فصل كما ألمحتُ في توصيف الرواية، يُستهل بالضبط الزمني، كما أن الترقيماتِ الواردة في داخل الفصول كانت تفتتح بتحديد ساعاتي، أو بالإشارة إلى الفترة الزمنية ضمن اليوم الواحد

(*) ينظر كذلك إلى ص: 108 و109 من الرواية. .

(صباح/ ظهر/ عصر. . الخ). . وأحياناً يتمُّ توقيفُ الزمن لمسايرة الحدثِ الواحِدِ، أو لمتابعةِ مجريَاتِهِ. .

أما المكاني، فيتضح لنا خاصة، لما كان «علي نور» عائداً إلى طنجة. . هذا السفر قاده لتداعياتٍ واستحضاراتٍ، لم تكن لتتم إلا وهو يقطع المسافة بتحديد الأماكن التي يمر بها: «دار الكداري»، «عرباوة»، «أصلية» و«طنجة». . لكأني بهذه المحطات وحدها بواعث على التداعيات والاستحضارات.

المستوى السادس:

لغة فكرية وفنية: تتوزع هذه اللغة عبر امتداد النص، على غرار باقي اللغات المتفاعلة الأخرى وهي تمس الجانب النظري الفكري، وذلك من خلال مناقشة قضية المضمون، أو الرمزية، أو وضعية الكاتب في الغرب، أو أيضاً الصلة بالكتابة. . هذه الجوانب، سيتعمق الحديث بخصوصها في «أوراق»، وهي الرواية الرابعة في هذا الامتداد.

«كتبت لك يا خميطة رسالة بلا مضمون. . أين المضمونُ. . منا جميعاً؟ انفلتَ ونحن نجري وراءه بدون أمل، المضمون الحق لا ما نتخيله مضموناً وهو صورة باهتة لما ذوى واندثر ولم يبق منه إلا شذرات محنطة في الكلمات والجمل، في الأبيات والأمثال. . .» (ص/ 261).

«ماذا يبقى لنا؟ الرمزية التلقائية. . كل عمل يشير إلى مستور. . الإنسان حيوان حاكٍ» (ص/ 266).

فالنظر في المسألة الإبداعية، يتأسس من منطلق ما هو إبداعي. . وفي هذا التأسيس تُيَسِّرُ الرواية المعتم داخلها بالتلميح له. .

في الفني، وكما ألمحنا في التقديم، يتبلور الحديثُ عن اللَّونِ

وتتحقق قـراءتـه، في الآن ذاتـه يتم التصـدي لمحتـوى اللوحـة. . . والملاحظ أن الرواية، ومن خـلال «إبراهيم سـرحان» الـذي تواجـد في الغرب لمدة، تركز على لوحةٍ عُـرضت في متحف جنيف، يذكـرها أكثـر من مرة، ولذلك دلالته. .

«. . لم يكن صـاحبها من كبـار الرسـامين. . كـان من متـأخـري الانطباعيين المولعين بالتقاط تلألؤ الأشعـة على سطح الأشيـاء. . عـامـل ريفي يمشي وحيـداً بخـطى متثـاقلة تحت الـظل في يـوم مشمس على طريق فرعي بين ستارة من حجر وسياج من شجر. . لون مشطط فوق الأغصان وتحت الظلال. . » (ص/ 148).

. . بماذا نجيب؟ أغمض سرحان جفنيه ومرة أخرى حضـرت إلى ذهنـه لوحـة متحف جنيف. . الوقت نفسـه واللون نفسـه والمنـظر نفسه والرجل المتعب يعبرُ الطريقَ الريفي. . » (ص/ 234).

«. . الأصـفـر لون السكـون والمشى، السفر عبـر الحياة والـرجل المتعب الذي يتحرك بقـدر الذي يحـاضرني ولا يـرافقني إنما هـو مبعوث إلي يذكرني أني على العتبة. . » (ص/ 149).

إن الكـامن في اللوحة، يجلو عن حـال «إبراهيم سـرحان» الـذي انتهى في حلوله بـ«الصديقيـة» إلى الصمت والهدوء، بعـد الأسفار التي طـالته في الغـرب، لكأنـه انتهى إلى حيثُ يمكن أن ينتهِيَ، إنَّ وضعه، كوضع العامل الريفي. .

بعـد هـذا، الجـانب المـرتبط بـالتشكيـل، تحق الإشـارة لحقـل السينما:

«. . يذكر الناس النجوم الممثلين الذين تكتب أسماؤهم بالحروف الضخمـة. . لكن هؤلاء رغم شهـرتهم لا يـشتـغلون كـثيـراً. . يصورون فيلماً مدة شهرين أو ثلاثة ثم يجلسـون عاطلين تسعـة أو

عشرة قبل أن يعرض عليهم فلم ثانٍ. . » (ص/ 152).

في هذا الحقل، تُـوظَّف المعرفة المرتبطة به، وبأجوائه. . وللذكر فإن هذا المجال سيُفرد له الروائي في «أوراق» حيزاً كبيراً.

أما إذا عمدنا إلى المسرح، فـإن الصيغة التي يجـري الحـوار بها أحياناً، تضعنا أمام مشهدٍ لا تنقصه إلا الحركة الحية، علماً بـأن الروايـة تحـوي حوارات متعـددة، إما بتـأكيدهـا في صيغتها المبـاشـرة، أو غيـر المباشرة. ولنتأمل هذا الحوار:

«. . (حنفي): شف. . عين نكير ومنكير!
(جعفر): أخذت له الكسرة من فمه. . هذي ساعة وهو يلهث.
(حنفي): اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة. . » (ص/ 217).

إنـه يجـري بين طـرفين «حنفي» و«جعفـر» وذلـك من خـلال مـا يشاهد أمـامهما. بمـوازاة هذا الحـوار المتميز بصيغتـه المسرحيـة، وفي اللحظة ذاتها، نتلقى حواراً عادياً بين «شعيب» و«موسى». . إننا نخضع لمستـــويين من الـــوعي، مستـــوى من يـــرون في أنفسهم المؤسسين لـ « الفريق» والمشرفين على تـدريبه. . ومستـوى آخر دونـه، هو في طـور النمو والتغير، وليس «النادي» في العمق إلا خطوة نحو تغيير العقلية.

المستوى السابع:

لغاتٌ أخرى: إذا كان ما يميز المستويـات اللغويـة السابقـة السمةُ

(*) (*) تجدر الإشارة للجانب المـوسيقي كـذلـك، لمـا يتم الفصـل بين الـطرب والموسيقى:
«. . الفرق بين الطرب والموسيقى كالفرق بين الرقص والبهلوانيـةْ. . الطرب في اللغة وفي سلوك الناس يـرمي إلى فقدان الـوعي، أو على الأقل إلى النقص من حدّته. . المـوسيقى تهدف إلى الاستلذاذ الـروحي مع حضـور وشحذ الـوعي. الموسيقى توأم الرياضة. . . » (ص/ 180).

الإبداعية المجازية والاستعارية، فإن ثَمَّة لغات أخرى يغيب عنها ذلك. إنها تنحو منحى العلمية أو تكاد، خاصة وأننا في تواصلنا معها نستشعرُ جفافَ اللغةِ وبُعدها التقريري.. وهي بذلك تضيف إلى المستويات المرصودة سابقاً، من حيثُ الدلالة الاجتماعية للنص الروائي.

أ ـ اللغة الجغرافية:

نقف عليها في بدايات الفصول، أو في حالة تبدل الترقيم، كما من الممكن العثور عليها في خاتمة فصل ما، أو ترقيم ما.. والملاحظ كونها تتسم بالطابع الجغرافي من حيث الوصفُ المتعلق بالجو، مع ضبط مقياس الحرارة والبرودة.. وككل فإن هذه اللغة تتواجد ضمن فقرات قصيرة...

«.. مارس شهر لا يطمئن إليه المرء.. تارة بارد ممطر إذا كانتِ الرياح شمالية غربية وطوراً جاف حار إذا كانتِ الرياح جنوبية شرقية..» (ص/ 7).

«..الطقس حار عاصفي، الرياح متقلبة ضعيفة شرقية إلى شمالية شرقية، الشروق في البيضاء على الخامسة وست وخمسين دقيقة والغروب على السابعة وثلاث عشرة دقيقة، الحرارة من ثمان عشرة إلى ست وعشرين درجة مائوية..» (ص/ 150).

ب ـ اللغة التاريخية:

يتم توظيفها لما يستدعي الأمرُ الإحاطةَ بشيء ما من وجهة تاريخية، على سبيل المثال مكان كـ «طنجة» أو «الصديقية»، أو شخصية ما، حالة سرد المحطات الأساسية منذ الطفولة إلى سن الرجولة، أوِ التطرقُ للكتابة عن الظروف التاريخية للدين الإسلامي. كنموذج الحديث عن «طنجة»:

«. . . ـ بمناسبة الاستعداد لمهرجان الحوض الأبيض المتوسط. . قد يطول الكلام على طنجة ودورها في تاريخ المغرب والأندلس. . منذ دخول الإسلام إلى زيارة الملك الهمام محرر البلاد جلالة محمد الخامس تغمده الله برحمته. . . طنجة التي حررها المولى إسماعيل من يد الإنجليز واستردها المغرب بعد نصف قرن من الإدارة الدولية حيث اشتهرت كعاصمة للتهريب والجاسوسية. .» (ص/ 213).

ج ـ اللغة الدينية:

يعتمدها الروائي على امتداد النص، إذا ما ألمحنا للطابع الروحي الصوفي الذي تختص به «الصديقية». . بالإضافة إلى كون شخصيات كـ «شعيب»، «التواتي»، و«الشيخ العوني» هي في الجوهر شخصيات من سماتها تَدينُها، وشيوع بعض كراماتها وبركاتها. . ومن هذه الشخصيات المنفتح على المستجدات، مع التوق إلى التغيير: «شعيب». في حين أن «التواتي» يعكسُ خلفية أخرى، تتجسد في الكرامة والبركة والاستشفاء. أما الشيخ «العوني» فمثالٌ للعزلة والانغلاق، مع بيان سلبيات الظرف الذي يحيط بالإسلام، في ظل الراهن. . وقد جاءَتْ هذه اللغة متضمنة لشواهد هي عبارة عن آياتٍ قرءانية. . وبلغتِ اللغة ذورتَها بالنقاش الذي حاور فيهِ «سرحان»/ «الشيخ العوني».

«. . . ـ الإسلام في محنة دائمة ـ إسلام مكة وهو الإسلام الحق حتى بعد الهجرة إلى المدينة. . كان بالأمس في محنة وسيبقى في محنة وإلى ما شاء الله. . .» (ص/ 199).

«. . لذلك قلت عندما كنت ألغو مع اللاَّغين إن الخِلافَةَ رسالةٌ وهدايَةٌ لا خلافة ملك ورئاسة وهي بيد العلماء. . الحاكمُ حاكمٌ مهما كان جنسه. .» (ص/ 200).

وتمتزج هذه اللغة كذلك بالطابع التاريخي. . .

د ــ اللغة الرياضية:

تتمظهر في لحظة وصف المقابلات الرياضية، سواء من طرف مذيعين، أو لما يتم ذلك من طرفِ السَّاردِ، وحتى في آنِ شرح خطة رياضية ما أُقِرَّ آتباعُهَا:

«. . المقابلة الكبرى التي ستجري يوم الأحد والتي ستنقل لكم مباشرة من الملعب الشرفي يصفها بحماسه المعهود الأخ الحداوي تتلوها ندوة الأسبوع بمشاركة رئيس العصبة. .» (ص/ 10).

هـ ــ اللغة الحقوقية القانونية:

وهي الصادرة عن المحامي الذي تكفَّلَ بالدفاع عن «شعيب» ومن خلاله النادي الذي أسسه بعد أن أوقعتِ السلطة حلم التغيير والتجديد ضمن الغياب والحصار والمتابعة.

«. . في الملف شهادات أعضاء المجلس البلدي، طرحوا أسئلة تقوي بعضها البعض، كيف أتجاهلها ألغيها أتجاوزها؟ أول من يقرأُ الملف بعدي ينتبه للإهمال. . زيادة على ذلك تلقيتُ اعترافات الخلوقي. .» (ص/ 351)(*)(*).

نضيف لمجموع المستويات المرصودة سابقاً، الأمثالَ والحكم والأقوال التي دَعَّمَ بها الروائي ملفوظه. . ومنها على سبيل التمثيل:

«. . البز والفار لا توريه باب الدار. .» (ص/ 33).

«الدار بالأساس والزهرة بالبذرة» (ص/ 41).

(*) (*) نضيف إلى هذه اللغات: لغة نباتية إذا حق القول (ص/ 151)، لغة ترتبط بشؤون الأكل والمطبخ (ص/ 177)، لغة طبية (ص/ 245) ولغة قاموسية خالصة (ص/ 261).

« . . الدنيا ناعورة اطلع اهبط» (ص/ 101).

« . . هذه أرض النفع والدفع . . » (ص/ 114).

« . . اضحكي يا جارة إن الليل موات . . » (ص/ 134).

« . . إذا طالت العشرة غلبت الصحبة . . » (ص/ 157).

« . . دار الوقت دار واللي هكذا دار لا بد سار» (ص/ 168).

« . . صاحبنا بحال بلّارج أخذ الحزن شـارة . . يطرب ويبكي . . » (ص/ 172).

« . . كلْ اليوم ما بيدك وغدا يكون ما يكون . . » (ص/ 196).

« . . ولها مدير حكيم . . » (ص/ 196).

« . . اعبدوا الله بلا واسطة . . » (ص/ 196).

« . . المربـي من عند ربـي . . » (ص/ 230).

فمجموع هذه الأقوال، الأمثال والحكم تعضد من قيمة الرواية في مسارها الاجتماعي . . من جانب آخر، فالرواية تذهب إلى عملية تدوين هذا الجزء من التراث الذي يقل استعمالـه ويندر في الـرواية المغـربية، ولـربما العـربية، وأذكـر أني عثرت في قـراءتي لروايـة «عـرس بغـل» لـ «الطاهر وطار» على نماذج من أمثـال وحكم جزائـرية تحقق تـوظيفها في النص.

لقـد كانت هـذه الأقـوال، الأمثـال والحكم، تـوظف بعـد عمليـة سـردية، أمـا للتمثيل وأخـذ العبرة، حيث المـطلوب من الطرف المتلقي الخضـوعُ والاستجابـةُ . . كمـا أنهـا قـد تنـزع لتلخيص السـابق، فيبقى الملخصُ عملية إثارة للقولة، المثل أوِ الحكمة . . وبعض هذه، كما هو واضح جاء بلغة دارجة، وهو المفـروض بحكم كونـه موروثـاً، إلا أن ما ينطبع بالسمة الدينية تجسد بلغة فصحى . . [4].

(4) تحسن العودة إلى ما جاء به «عبـد الفتاح كيليـطو» بخصوص المثـل في «الكتابـة والتأويل» دارتو بقال. ص: 37 و 38.

يتضح من المستويات التي أتينا على وصفها، كون البعض منها يقع داخل ما هو أدبي خالص، بينما تقع البقية خارج ما هو أدبي على أن هذه المستويات جميعها قد خضعت داخل رواية «الفريق» لحوارية وتعالق أسلوبي قصدي غَابَ في إثره صوت الكاتب ليحل صوت الآخرين عبر لغاتهم الاجتماعية المهنية والمنتمية لأجناس أدبية وغيرها. . والواقع أن هذه الأسلبة، تدعو نتيجة طابعها الحواري/ التناصي في الآن ذاته، للتساؤل عن حقيقة الرواية، وبالتالي عن منطقها. . وباعتبار أن الرواية تقدم الحياة، فإن هذه لم تخضع ولن لأحادية الصوت. . إن صوت السارد، المنظم للأحداث، القضايا، ومن ورائه الكاتب/ الإله، يتكسر ويخضع للتعدد فيغيب ويختفي. يقول «باختين»:

«. . والكاتب يبتعد قليلاً أو كثيراً عن تلك اللغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها، ومن خلال حَرْفِ نواياها عبر الرأي العام (دائماً يكون رأياً مصطنعاً وغالباً منافقاً) المجسَّد داخل لغته. . »[5].

بيد أن تداخل اللغات، أو وجود أكثر من لغة داخل المسار السردي، يضعنا أمام تهجين قصدي. . والمراد به كل ملفوظ صادر عن متكلم واحد، لكنه يحتوي في ثناياه لغتان ورؤيتان عن الحياة الاجتماعية. . وحين نقول بأن الروائي قصد إلى ذلك، فلأن الإنسان العادي في غياب الدراية التامة، تختلط في ملفوظه لغاتٌ دونما قصد. . فأن تقف في رواية «الفريق» على الديني، الشعري، التاريخي، الحكائي، القانوني وغير هذه المستويات، فإننا نكون أمام تهجين قصدي عمد إليه الروائي واعتمده . يرى «باختين»:

---

(5) «الخطاب الروائي». الفصل المتعلق بـ «التعدد اللغوي في الرواية». ص: 64.

«. . ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظاً ينتمي حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية، إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه، عملياً ملفوظان، وطريقتان في الكلام وأسلوبان و «لغتان» ومنظوران دلاليان واجتماعيان. . » [6].

واللافت، حسب هذه المستويات التي وصفناها وعلمنا على استخلاصها من النص، كون لغات بعض الأجناس: الحكاية مثلاً، أدب الرسائل، المسرح ولم لا الشعر، بحكم كون البعض يرى إليه في كونه أقدم الفنون، يتم استحضارها ضمن الرواية، حيث تتجسد كأنماط إبداعية عتيقة، لها أن تعزز النص وتضيف إليه، دون أن يرقى ذلك للطابع الأسلوبي البارودي أو الساخر. . فهذه الأجناس تنوجد ضمن أفق ما هو حداثي تجريبي. . إنها «العتاقة» إن حقَّ، والتي يمكن تفسيرها كما ورد لدى «باختين»:

«. . فالصيغة الروائية الغائبة في فترة ما، تتوضَعُ وتصير بيئة تنكسر فيها نوايا الكاتب الجديدة. . »[7](*).

«الفريق» بين الأمل والاحباط:

لا يشذ نص «الفريق» عن الروايتين السابقتين، من جانب عدم وضوح المعنى والمقصد. . ذلك أن الدلالة الرمزية الاستعارية للفريق، تخفي عدة أشياء يذهب النص للإيحاء بها عوض الافصاح عنها بالتمام والكمال، فالمؤكد أن هذا الفريق يتأسس على أنقاض آخر. إذن ثمت فريق قديم، وآخر حديث الظهور والنشأة. القديم يرتبط بسلطة البلاد،

---

(6) نفسه. ص: 66.

(7) نفسه. ص: 69.

(*) أفدنا كذلك مما جاء به «قمري البشير» عن «التجليات». مجلة «فصول». العدد الخاص بـ «الأدب والفنون».

وهو فاشل عن الوصول بها نحو المستقبل والتغيير، بينما الجديد يخلق أسئلته خارج دائرة السلطة لغاية الامتداد والاستمرار. . والظاهر أن الرياضية لم تكن غاية في حد ذاتها، وإنما شمولية المعرفة كما نتبين من خلال «النادي» الذي أرسى دعائمه «شعيب»، بعد أن أَعَدَّ له انطلاقاً من أبناء «الصديقية»، والذي يوجدون خارجها، إذِ العودة إلى «مهبط الإلهام» كان هدفه التغيير وبناء المستقبل. . هذا المشروع جابهته سلطته المدينة مُمثلة بـ «المجلس البلدي». . لقد واجهته بحكم كونها آخر من يعلم من ناحية، ومن أخرى لأن التأسيس لا يأخذ بعين الاعتبار وضعية الفريق القديم. . وحتى تحصل السلطة على مسؤولية ولو باختراعها وابتكارها، مزجت الفريق الجديد بعناصر من القديم، لولا أن ذلك لم يعط الثمار المرجوة منه في نظرها، ولئن كانت بداية الطريق على الدوام تكون محفوفة بالعثرات والمنزلقات. . وحتى يتمَّ القضاء على هذا المشروع، نُسبت تهمة التخريب لبعض أفراده ومؤسسيه، وهي التهمة التي قادت «شعيب» إلى السجن بعد المباراة غير العادية الأخيرة. . .

إن «العروي» من خلال هذه الرواية يضبط سيرة فريق يضع رهن اعتباره المعرفة أولاً ، والرياضة ثانياً، وذلك منذ فكرة الإنشاء والجمع والتأسيس، إلى الموت والإحباط والانتهاء. . وما دام التأسيس يتم بعيداً عن آلياتِ السلطة، فإن هذه الأخيرة أفلحت في إحباطه، خاصة وأنها تملك من يتكفل بالدفاع عنها وإسماع صوتها من داخل الفريق نفسه، ولقد لعب «الخلوقي» كمؤسس هذا الدور، مما يجسد بأن التأسيس لم يكن قد خطط له عن طريق الاختيار والانتقاء. . فوضع التغيير وبناء المستقبل على جميع المستويات، يُجابَهُ بمَنْ لا رغبة لهم فيه. . إنهم يصنعون التماثيل التي يمكنهم تحريكها متى شاءوا، وبالتالي وضعها متى حقَّ ذلك. . وبالرغم، فإن «فائق» ابن «شعيب» كما يدل عليه اسمه، سيظل ساهراً مهتماً بالسائد وشاهداً عليه.

في معنى السفر:

السفر معناه التنقل من مكان إلى مكان.. لا يتم التنقل إلا لهـدف وغاية.. في رواية «الفريق» نجد دلالة السفر تفيدُ التحول نحو الأصـل. أقصد نحو «الصديقية».. ذلك أن الائتلاف والتضام الذي جمـع أعضاء الفريق والمؤسسين له، كان القصد منه النهوض بـ «الصديقية».. وللذكر فـإن هؤلاء، الذين تجمعهم آصـرة الانتماء لهـذا الأصـل، يعيشـون في منأى عنه.. لذا، سيكون الفريق نقطة ومـركـز التـلاقي.. كما سيكـون «شعيب» القـادم من خارج «الصـديقية» والمقيم بهـا، والـذي انتهى إلى السجن، الداعية الأساس لهذا التآلف والتلاقي.. من ثم فالسفر يتحقق نحـو الداخـل، نحو مـا هو الأصـل. لكأني بـه سفر نحـو الرحم، رحم الأم.. وهو ذاتُ المعنى الذي طالعنا في تناولنا لرواية «الغربة».

إلا أن الأمـر لا يتوقف عنـد هذا المعنى وحـده.. ذلك أننـا نجد للسفـر معنى آخر، ونـرمي به إلى السفـر الـذاتي، حيثُ الانغمـاس في المعرفة والمطالعة في نـوع من التصوف.. ولقـد تمثل هـذا في شخص الفقيه «العوني».. كما قد نجده بشكل نسبـي لدى «سرحان»، وهما معاً إضافة لـ «شعيب» قدموا من خارج «الصديقية» وأقاموا بها.

إنه سفر ذاتي فكري ينم عن تجاوب والفضاء المنتهى إليه، خاصة وأن الفضاءات المتحول عنها لا تستجيبُ للقناعات المومأ إليها سالفاً..

في دلالة الموت:

للموت صورتان داخل الرواية. صورة الموت الحقيقي. ونرمي به إلى الانتهاء وتوقف الحياة، ونمثل على ذلك بنهايـة الشيخ «العـوني».. وهي نهـايـة تـرمـز إلى بـدايـة انـدثار جيـل من الشيـوخ الحكمـاء والمتصـوفة... هؤلاء الـذين يتمسكون بكـل ما يـربطهم إلى الأصـالـة ويشدهم إلى الإسلام في أسمى مظاهره وتجليـاته.. ثم مـوت مجازي، أي الحـدُّ من الفعاليـة، على الرغم من استمـرار الحيـاة.. ونقف على

ذلك في العلاقات الاجتماعية والروابط الأسرية التي تنتهي إلى الانفصام وعـدم الاستمـرار. . نستـدل على ذلـك بـ «شعيب» وزوجتــه، «عمـر» و «مريم»، «وشان» و «فـطومة»، «علي نور» و «خميطة»، «سـرحان» مـع «ذات الإسمين». . في حين تستمر العلاقة الجامعـة فيما بين «الخلوقي» و «فاطمة الزهراء». . فـانتهاء هـذه العلاقـات إلى الانفصام هـو نوع من المـوت الذي يُفقـدها صـلاحيةَ الاستمـرار والتأسيس لمـا هو مستقبلي. فنهاية الأسرة هي صورة لنهاية المجتمع الذي لا يـرتكز على قيم وأسس سليمة وصحيحة. .

بيد أن الجانب الثاني من هذا الموت المجازي، يعبـر عنه المـآلُ الذي انقاد إليه مؤسسـو الفريق. . وهـو مآل يتبـاين بين طرف وآخـر، أو بين عضـو وآخـر. . فـ «شعيب» انتهى إلى السجن، وهـو في الجـوهــر صورة من الشيخ «العوني» تمتاز بانفتاحها وليس بالانغلاق. . وهي نهايـة لعبت السلطة في نسـج خيوطهـا وحبكها بـإتقان وفعـالية. . أمـا «عمـر» فـانتهى إلى المتابعـة القضائيـة والقانـونية بعـد قصته مـع «ذات العيـون الزرق» والتي تماثلُ إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة». . في حين انسـاق «وشان» الذي كانت علاقته مع زوجته يشوبها الشك لعامل الخيـانة، إلى التيه وعدم تحـديد وجهـة المقصد، وهـو ذاته، وإن بشكـل نسبـي حال «سـرحـان». . وتبقى «خميـطة» التي انفصلت عن «علي نـور» (يقــاربُ سرحان)، بلا وضعية بعد ضياع المـورد الذي كـانت تعتمده في عيشهـا وأقصد المطعم. .

فالموت كما حاولنا الإلمام بـه، أضفى على الروايـة طابـع الحزن والمأساة، وهو الطابع الذي يدفع للتساؤل حول حقيقة التغيير وأبعاده. .

في اعتماد اللون :

أوردنا فيما سلف،إشارة مؤداها كون الروائي يعتمد في كتابته على

تحديد اللون، سواء تعلق الأمر بمكان، أو شخصية أو شيء من الأشياء المرغوب التحدث عنه.. مثل هذا التحديد، تتطلبه الكتابة الوصفية، إن لم نقل تفرضه.. فمن خلال الوصف اللوني يتم رسم الملامح المراد تقريبها للمتلقي.. فاللون ينكتب، يتموضع في إطار، يصبح لوحة متميزة.. وباعتبار اللون بمثابة نور، فإن تأكيده إلغاء للتعتيم، للظلام الذي من شأنه الحلول دون تقريب الغاية والهدف. ولن نذهب بعيداً، كيما نؤكده بأن فضاء المغرب حيث تدور وقائع الرواية هو أصلاً فضاء نور، كما اعترف بذلك التشكيليون الغربيون الذين زاروه، أو أقاموا بقطر من أقطار المغرب العربي. أخص بالذكر: «دولاكروا» و«كلي»[8].

والروائي في تحديداته اللونية، لم يكن يلجأ للألوان الحارة وحدها: «الأحمر، الأصفر، البرتقالي»، أو الباردة «الأخضر، البنفسجي والأزرق»، وإنما كان ينزع إلى خلق هذا التمازج، هذا التجاور، وذلك بإضافة ألوان أخرى يصعب التوصل لمدلولها.. كمثال «اللوزي، القمحي والشمعي». فتضافر هذه الألوان يخدم النص الروائي في بُعدِه التعددي. يقول «محمود أمهز»:

«.. فالألوان، إذا ما تقابلت أو تجاورت، يدعم بعضها بعضاً فتبدو أكثر تألقاً وسطوعاً، أو يتأثر الواحد منها بالآخر، فيزداد هذا اللون تألقاً، بينما يفقد الآخر شيئاً من نصوعه وتألقه...»[9].

إن الكتابة الروائية لدى «العروي» تنزع للإضاءة، ولا تترك الأوصاف المرتبطة بالشخصية أو بالمكان غير محددة..

---

(8) «آفاق». مجلة اتحاد كتاب المغرب. مقال «موليم العروسي»: مشكلة النور في التشكيل المغربي. العدد 2. 1989. من ص: 67 إلى: 74.

(9) جريدة «الحياة» اللبنانية الصادرة في لندن. العدد: 10072 و10074. بحث «محمود أمهز»: «اللون في كتابات الفلاسفة وعلماء الطبيعة المسلمين».

عن المقدمات:

أشرت في مفتتح هذه الدراسة، إلى كون الرواية تنقسم إلى فصول مرقمة، وأن كل فصل تم التقديمُ له بنص موازي هو عبارة عن قولة فلسفية، تاريخية، اقتصادية، أدبية، أو بيت شعري أو مقتطف من رواية إلى غير ذلك.. وبالرغم من أن همي ليس بحث هذه المقدمات والحديث عنها، بقدر ما يرتكز على وصف مستويات التعدد اللغوي، فإني أرى إلى كون شمولية الإحاطة والإلمام لن تتمَّ إلا باستكمال النظر لهذه المقدمات..

العادة، كما نتبين اعتماداً على النصوص الروائية، كون التقديم يكون مباشراً، وذلك لما يتم تقديم الروائي لنصه بحثاً عن إضاءة ما، أو تبسيط.. كما أنه قد يكون غير مباشر في حالتين.. حالة تقديم النص من طرف ليس هو طرف الكاتب، وإنما شخص الناقد، أو أي مبدع آخر.. وفي الثانية، يُمَهَّدُ للنص عن طريق اختيار ما يوازي مضمون النص الروائي.. ثمت يَنْتَزِعُ من نص آخر، أو من أكثر من نص، ما يوافق المقصد المحدَّدَ من طرف الكاتب الروائي.. والحالة الثانية في الجانب غير المباشر هي ما يهمنا...

تلعب هذه النصوص دور التهييء، دور الإعداد.. ذلك أن ما يقع عليه بصر المتلقي بدءاً هذه المقدمات على أن اختيارها ليس عملية سهلة هينة، وإنما يخضع لنوع من الإحكام.. خاصة وأنها توجه القارىء لما سيأتي على التعامل معه.. ثم إنها تجلو عن سعة أفق الروائي المتمثلة في قراءاته المختلفة والمتنوعة، وأيضاً في مشاهداته، وهو ما نتعرف إليه في «أوراق» كذلك.. لما يتم تأكيد الهوامش في نهاية الرواية.. إذ تغدو بمثابة إحالات على ما يشير الروائي إليه في صلب العمل.

فهذه النصوص، الأقوال الموازية في «الفريق» عملت على إضَاءَةِ الكامنِ في فصول الرواية. . إنها تكاد تلخص ما سيتم التعرف عليه/ إليه ضمن الفصل الروائي إلا أن هذا لا يعني بأن قراءتها لوحدها عملية كافية، خاصة وأننا لا نستشف دلالتها وبعدها إلا بعد الاتيان على الفصل بكامله. . ثم إن تنوعها وعدم استقرارها على حقل واحد، يضيف إلى التعدد اللغوي/ الأجناسي الموجود في الرواية. فبقدر ما تتنوع اللغاتُ داخل الفصل الواحد؛ تتنوع هذه النصوص الموازية أيضاً.

إنها تخدم كل فصل مستقل، علماً بأن الروايات العربية ـ فيما أعرف ـ تعتمد نصاً موازياً أو أكثر منه، في الصفحة، قبل الشروع في قراءة الرواية ليس غير. .

خاتمة :

لقد سعينا فيما جئنا به، إلى مقاربة لغة الرواية، وذلك حسب تعددها داخل النص، دون أن نغفل بعض التيمات الأساس ضمن الرواية، وجهدنا خطوة، للمتخصصين إكمالها. . / . .

القسم الرابع

«أوراق»
قراءة جامعة في رواية جامعة

بَيْنَ الامتـداد والاختلاف يمكن النـظر إلى «أوراق». الامتـداد من حيثُ اعتبــارُ «أوراق» النص الـروائي الــرابــع في مسيــرة «العــروي» الإبـداعية». أمـا الاختلاف فيجلو عنـه التَّنصيص المرافق للعنـوان، أي «سيرة إدريس الذهنية». فالنصوص السابقة تَمَّ النظرُ إليها من زاوية كونها روايات، أما ما نحن بصدده الآن، فهـو سيرة ذهنيـة بالأسـاس.. وعلى الـدوام، يتحقق التعامـلُ انـطلاقـاً مِمَّـا حـدَّدَهُ المؤلفُ في غـلاف عمله الإبداعي.

«أوراق» هي استكمــالٌ لمــا تــأكــد في «الغــربــة»، «اليتيـم» و«الفريق»، خاصة فيما يتعلق بحيـاة «إدريس» التي تعرفنـا على جوانب منهـا في «الغـربـة» ثم «اليتيم»، في حين خلت «الفـريق» إلا من إشارة عـابـرة إلى «إدريس».. وهي بـالتـالي الإشــارة التي تـومىء إلى كــون «العـروي» سيخص «إدريس» بمؤلف إبداعي كـامل، إذا مـا ألمحنا إلى كون مجموعة من شخصيات «الفريق» قد تحقق ضمن هذه الروايـة بسط تفـاصيل حيـاتها، ومنهـا من تعرفنـا إليها/ عليهـا في العملين السـابقين (الغربة واليتيم)..

تلتقي «أوراق» مع الأعمال السابقة في جوانب نذكر منها:

1 ـ الشخصيات :

كما تعرفنا في السالف على «شعيب»، فإنه يستحضر في «أوراق» كشخصية تتكفل بالإطلاع على «أوراق إدريس» بعد وفاته، إلى جانب السارد المتحكم في العملية السردية. . وكما يُذكر «شعيب» ويُستدعى، تتمُّ الإشارة إلى «يوليوس» الذي صادفناه في «الغربة»، وأيضاً «ماريـة»، الموجودة في «الغربة»، «اليتيم» ثم «أوراق» بالضبط في الصفحات الأخيرة من السيرة. . .

2 ـ الفضاء:

خلاله يتم التطرق للرابطة الجامعة بين «إدريس» و «الصديقية»، التي ليست سوى «أزمور»، كما تجلى ذلك في «الغربة» أيضاً في الحديث عن «مراكش»، «الرباط» و «البيضاء»، ثم الغرب ممثلاً بـ «فرنسا» و «ألمانيا».

مسافات التخييل :

أول ما يثيرنا بعد الفراغ من قراءة «أوراق» التساؤل لماذا سيرة ذهنية وليس ذاتية؟ إننا منذ البدء أمام انحراف مقصود. . ما دامت السيرة العربية المتعارف عليها، تنصص على ذاتية أساساً. . فالسيرة الذهنية، كما جسدتها «أوراق» تتعلق بفكر وثقافة شخصية (خيالية/ واقعية) هي شخصية «إدريس». في المقابل تنزع السيرة الذاتية إلى الحديث عن حياة الشخص، سواء بضمير المتكلم أو الغائب، وهو حديثٌ يُستعاد فيه الماضي، كما العلاقة مع الوسط العائلي المتربى فيه، دون الخلو حتى من التصدي لمرحلة التمدرس والتعليم[1].

القول بسيرة يجعل «أوراق» تلتقي ببقية السير مع الاختلاف

---

(1) يُنظر إلى تعريف «Philippe le jeune» في مؤلفه «Le pacte autobiographique». سوي. ص: 7.

المطلق عنها. . إنها تلتقي بها في الجانب المتعلق برواية السارد، لما يستعمل ضمير الغائب (عن إدريس)، وذات الأمر نتطلع إليه في الأوراق التي خلفها «إدريس» لما يتم الحديث عن (الفتى)، علماً بأن «الأيام» قد سيقت وفق ذات المساق، بينما تحقق السرد في «في الطفولة» عن «الطفل». . فما يتَبَلور التركيز عليه في «أوراق» ليس العائلة، وقد كانت شبه مرفوضة لغياب الأم ، وإنما الفكر. . إنها إذن أوراق فكر لا وسط عائلي. . ذلك أن السارد، ومن خلفه الروائي نزع لأن يكون مركباً[2]. . إنه يركب نص من نصوص سابقة، وذلك بعرضها إما كمقروءاتٍ أفلحت في خلق التأثير والتأثر، أو بتلخيصها والرد على محتوياتها. . فالسيرة الذهنية هذه، تحاورُ مجموعة من النصوص، تضمُها لتفتتها من الداخل، خالقة منها نصاً مغايراً غير مألوف على مستوى الكتابة الروائية. . علماً بأن أية سيرة هي رواية، وكل رواية تحتضن مسافة سيرية.[3]. . .

ما ذكرناه الآن، يدعونا للتساؤل عن إبداع «العروي» في «أوراق»، عن خياله وكيف وظفه في سيرة فكرية تتباين عن النتاجات السابقة، المرتهنة لما هو فني خيالي شعري. . . في اللحظة التي قد تقودنا فيها «أوراق» إلى نوع من الملل حالة مناقشة قضية فكرية أو سياسية، إذا ما ألمحنا لكون القارىء غير متمرس بهذا النمط الكتابي الإبداعي. . .

لقد جعل «العروي» شخصية «إدريس» تؤول إلى الموت بعد مسيرة طويلة. . إنها تنتهي للغياب مخلفة من ورائها مجموعة من الأوراق، الآراء، والمواقف التى تعيدُ لها الاعتبار ولفكرها. . هذه الأوراق غير منظَّمَةٍ، ولقد تكفل تنظيمها السارد، إلى جانب «شعيب»

---

(2) نشير إلى مقولة «مالارمي»: «أنا مركب». جان كوهن في «بنية اللغة الشعرية. ترجمة «محمد الولي» و «محمد العمري». دار توبقال». ص: 41.

(3) كتاب «التنظير والممارسة» لـ «لحميداني حميد». عيون المقالات. ص: 66.

الـذي تعرفنـا عليـه كفقيـه زاهـد متصـوف وراغب في البحث عن الحق والتغييـر ضِمْنَ «الغربـة» كما «الفـريق». . ولقد أخضـع الساردُ التـرتيبَ لِحُقَب الحياة ، من الطفولة إلى الموت. . أيضاً للتحقيب الزمني الدقيق، من الخمسينيات إلى الستينيـات. . وقد كـانت كل ورقـة تختتم بـإشارة زمنيـة. . وحتى مكانيـة. . أي أنَّهُ يضـع سنة الكتـابة، والمكـان الـذي تمت فيه. . أمـا السيرة، فقـد جعلهـا ـ كمـا أسلفت ـ مجمـوعـة نصـوص، منها السـردي الفني، والتقريـر شبه الجـاف، كمـا الـرسـائـل والتأملات. . إنها نصٌّ في بعض مستوياتِهِ يشابه «الفـريق». . لذا، يبقى مخيـال الروائي فـاعلاً على مستـوى الترتيب والتـركيب، وتضمين النص لنصوص من ذات الطينة والعكس. .

مسألة الرواية/ السيرة:

من منطلق اعتبار السيرة رواية، لولا أن ما يميزهما المحمول على ظهر الغلاف من حيثُ التحديد المتعلق بالجنس الروائي. . فإن «أوراق» تضعنا أمام أشكال حول حقيقـة الروايـة/ السيرة في هـذا النص. . ذلك أننـا أمام نص مفتـوح على مـا هـو سيـري روائي، وعلى مجمـوعـة من النصـوص التي لا تجانسُ هـذا السيـري الـروائي، إنْ لم أقـل بـأنهـا لا تجـانس الأدبي بما هـو خيـالي إبـداعي. . من ثم فنص «أوراق» ينبغي النظر إليه، كما إلى سواه كنص ينفتـح على نصوص ولا ينغلق دونهـا. . إنـه ينفتح عنهـا ليقول التعـدد على مستوى النصـوص، كما على صعيـد المعنى. . .

إن «أوراق» تحـافظ على جانب من الحـدود الموضـوعة أسـاسـاً، والخاصة بها كجنس، وحين نقول بالحدود، فـإننا نـرمي إلى المكونـاتِ المتعلقة بهذا النمط من الكتابة. . لولا أن هذه المحـافظة تُخْتـرقُ لحظة الانحراف عنها، وذلك بضم مجموعة من النصوص المغايرة، والمخالفة للنص الأصل. يقول «صبري حافظ»:

«. . فالنص هو الذي يخترع الحدود، وهو الذي يجترحها ويعصفُ بها. .»[4].

لذلك، فمسألة الرواية بما هي سيرة، لا تطرح على أفق القارىء إمكان إقصاء النص عن الجنس الذي ينتمي إليه. . فالأوراق الموضوعة رهن السارد و«شعيب» هي حياة «إدريس» التي نتطلع إليها، في الآن الذي نتعرف فيه إلى وجهة نظرهما فيها. . وهي بالتالي ثقافة وفكر «إدريس». . إنها التنقيب في ذهنه لاستجلاء مجموعة من المرجعيات الكامنة فيه. . مع العلم أن أية كتابة كيف ما كان نوعها، تؤسِّسُ سؤالها على نصوص سابقة قد تظهر في النص أما بالإشارة البينة الواضحة، أو بالتلميح والرمز إليها. . وفي نص «أوراق» لا يتم التوقف عند الأدبي وحدَهُ، وإنما على النظري كذلك. . يرى «قمري البشير»:

«. . فمن جهة هناك «النص الأدبي» (السردي) وغيره الذي يتحول إلى «نص نظري» (فكري، ايديولوجي، فلسفي، تاريخي) وهناك «النص النظري» الذي يتحول إلى «نص أدبي» (سردي تخييلي). .»[5].

فـ«أوراق» حالة قراءتها تشتغل على هذه المراوحة، على هذا الانتقال بين الأدبي النظري، والنظري الأدبي. . إننا أمام بناء يتأسس، لتتم خلخلته، ثم يتأسس لتتحقق خلخلته. . على أن هذه الخلخلة لا تؤثر على هيكل النص، ما دام الروائي قد قصد إلى ذلك. . إلا أنه، ولكي يُؤدي النص/ النصوص وظيفته، نزع إلى هذا الترتيب والتنظيم

---

(4) مجلة «عيون المقالات». دراسة «صبري حافظ» عن التناص وإشاريات العمل الأدبي» العدد: 2. 1986. ص: 83.

(5) ملحق «الميثاق الوطني» الثقافي. دراسة قصري البشير لـ«أوراق»: «أسئلة النص/ أسئلة الكتابة/ أسئلة الذات والمجتمع». 5 فبراير 1990.

المجسد لتحولات المسار الفكري الثقافي السياسي في حيـاة «إدريس»: من الطفولة، أو البدايـات الأولى للتمدرس، إلى مـوته، بعـد أن حاضـر خـارج وطنه.. لقـد سِيقَ الترتيبُ والتنـظيمُ اعتماداً على السنـوات التي انتهت بها الأوراق، وبالتالي هي سنوات العمر والرحلة الفكـرية.. لكي تُمثِّل على ذلك، نستحضر الفصل الثـاني «المدرسـة» من القسم الأول، وضمنه يضعنا «إدريس» أمام «شمس نيتشه».. حيثُ يوردُ ما تعرف عليه من أفكاره ونظرياته، ويذهب أحياناً لتأكيد مقتطفـاتٍ لما قـرأهُ.. أما في القسم الثاني، فيتمُ في الفصل الخامس «الضمير» تناولُ «النقد الـذاتي» لـ «عـلال الفاسي» في رد على شكـل رسالـة يتمُّ خص الـزعيم «عـلال» بها.. وثمت رد آخر عن «إريس الشرايبـي» فيما يتعلق بروايته «الماضي البسيط» كمـا على الجزائـري «مالـك بنـابـي» في الفصـل السادس من القسم الثـاني «الهويـة».. إلى غير ذلـك.. فهذه الـردود، المنـاقشـات والمعارف، تجلو عن الطابع الفكري النـظري المحتوى ضمن الـرواية، والـذي يشكـل نصـوصـاً مغـايـرة.. هــذه التي يتم دمجهـا في النص الســردي، بعـد الإشــارة إليهـا وتلخيصهــا والتعليق عليهـا من طــرف «إدريس»، في حين كـان السـارد و «شعيب» معــاً يـذهبــان إلى تقـويم المكتوب، أو مناقشته وُفق مقارنتـه بما سلف.. دون أن يغيب عن بـالنا ما جاء به عن الرواية، كما عن السينما...

فالتلخيص يهدف إلى وضع القارىء في الصورة، صورة نص آخر متضمن في النص المقروء، أي «أوراق».. إن القارىء في هذه الحالـة يتموقع بين نص ينمو ويتفاعل بعد تخلقه.. ونص جاهـز تتحقق معرفتـه انطلاقاً من النص الأول.. وهذا التفاعل الذواتي يفتح الباب أمام حوارية لا تخلو من وِجهة النظر، أو من وِجهات النظر، مـا دام ثمت التعليق بعد التلخيص.. وهو تعليقٌ يصدر إمـا عن «إدريس»، السارد أو «شعيب».. فالتلخيص في ضوء هذا يفتح أفق القارىء على ما (قد) لا يعرفـه، أو ما

سبق أن تعرف عليه.. إلا أن التعليقَ يبقى خاصاً ومتفرداً.

وظيفةُ الهامشِ :

تعوّدنا أن يكون الهامش مرافقاً للدراسات والأبحاث النظرية الفكرية.. في «أوراق» كنص إبداعي نقف على (139) هامشاً.. وهي بالتالي تتوزع ما بين الديني، السياسي، الأدبي، الاجتماعي والسينمائي... من خلال هذا يتبينُ أن الهامش يحيلُ على المقروء، والإحالة إضاءة لِمَا تمت الإشارة إليه.. إنه يعضد ما قيل ويضيفُ إليه دون أن ينالَ منه.. إن الهامش نص يتفاعلُ مع آخر، وفي التفاعل يتسع أفقُ المعرفة.. فمن ناحية يجلو الروائي عن مخزونه الثقافي الذي يمتح منه، ويضع من أخرى القارئَ أمام صورة لنص آخر.. إلاّ أن التعضيد يفصح عن نوع من المقارنة بين نص تتبلور قراءته، وآخر تتم الإحالةُ عليه...

على أن التنوع الإحالي يجسد المحتوى ضمن النص.. فبقدر ما كانتِ الهوامشُ مختلفة، تبايَنَ النص بدوره نتيجة للضم/ نصوصية الكامنة فيه.. ولو أن الروائي اكتفى فقط بالاحالات الترقيمية، لكان حتى في غياب إيراد النقاشات الكامنة في النص، قد وضعه في السياق الحواري التناصي...

وما دامت السيرة ذهنية، فإن وظيفة الهامش تأكيد المسافة فيما بين الخيالي والواقعي الحقيقي.. فما تمَّتِ الإشارةُ إليه ضمن هذه الهوامش معروفٌ ومألوفٌ ومتداولٌ من طرف المتلقي، ومِنْ سواهُ، سواءاً كان عاماً أو خاصاً يُتداول بين فئاتٍ محدَّدة.. إنَّهُ الحقيقة البعيدة عن الخيال، دون أن يغيبَ عن بالنا كون السيرة الذهنية تشير إلى نصوص إبداعية/ خيالية.. إضافةً لما ذكرتُهُ، أَوَدُّ التَّلميحَ إلى أن الهامشَ يلعب دور الإيجاز.. فما لا يُرغب تفصيله، يتأكد إيجازُهُ وليس الإسهابُ فيه،

وعلى المتلقي فيما بعد الرجوعُ والعودةُ إليه، كيما يخلقَ المقارنةَ المرغوبةَ...

ولعل أبلغَ مثالٍ عن هذا الإيجاز، رواية «سلطانة» لـ «غالب هلسا».. فعلى مستوى المسرود، كنا نتعرف على نص «سلطانة» كما «مدام بوفاري».. إلا أن بعض الوحدات الحكائية الصغرى كان يُقْصِيها الروائي من سرده، وذلك بإيرادها في الهامش وتفصيلها، حيثُ إنها كانت تشكل نصاً مستقلاً بذاتِهِ ولِذاتِه، علماً بأن «غالب هلسا» لم يحملِ النص بمثل هذه الحمولة الثقافية الفكرية الموجودة في «أوراق»، دون أن يفوتنا التنبيهُ إلى أن حقل علم النفس يشكل مرجعية ثابتة في كتابات «هلسا» الروائية.. (*).

شخصية «إدريس»: من الفقدان إلى الحنين:

من «الغربة» إلى «أوراق» يستمر «عبد الله العروي» في تأكيد ذات الشخصية التي بنى عليها مشروعه الروائي. وإن كانت بعض الأعمال الروائية العالمية قد نزعت شهرتها من خلال الأبطال المتحدث عنهم فيها، فإن مشروع «العروي» الإبداعي الروائي تحق فيه تسمية مشروع شخصية «إدريس»، ما دام الحديث يرتكز أساساً عنه، سواء بالتفصيل والتوضيح، أو بالإشارة والتلميح.. ولئن كنا نرى كما ذكرت سالفاً، بأن الإشارة ترد في «الفريق» لوحدها، علماً بأن «أوراق» قد خصه بها من البداية إلى الختام.. إنها سيرته الذهنية.. قد يلاحظ البعض بأنه كما يذكر «إدريس» يتم الحديث عن «شعيب».. وهو قول صحيح وموضوعي سَنَعملُ على تفصيله حين التطرق لدلالة المرآة في «أوراق».

إن نص «الغربة» ثم «اليتيم» و«الفريق» يتم فيهم ذكر اسم

(*) ملاحظة: في «بيضة الديك» لـ «محمد زفزاف» وردتْ هوامش على شكل تدخلات من المؤلف ذاته..

«إدريس» كـاسم علم، دون تأكيـد اللقب أوِ الكنية.. إنـه يُذكـر، وسط مجموعة قليلة من الشخصيات إذا ما استثنينا «الفريق»، وهو العمل الذي حـوى الكثيرَ من الشخصيـات الرئيسَـة والثانـوية كمـا اللغـات... وهـو بالتالي علم غيـر مركب تركيباً إضـافياً أو إسنـادياً.. إلا أنـه في «أوراق» كسيـرة، يتم تحديـد الاسم كامـلاً: «صفي الدين أبـو العلاء إدريس بن إدريس».. علماً بأنَّ مرجعية التسمية، قد أعـادها «حسن بحـراوي» إلى ما جاء في الغربة» وهو التالي:

«.. زارت أمه الموسم وذهبت عند الشواف وهي حامل في الشهر الثالث فرأى في الرملِ أنه سيكون ذكـراً ويكون فقيهـاً يسمى باسم الولي الصالح.. وفعلاً قبل الوضع بأيـام مات أبوه وسمي بـاسمه وصدق كلام الشـواف ودفنت الأم المصران في ضـريح مـولاي بو شعيب». («الغربة»/ ص/ 115).

وقد فسر «بحراوي» هذا بقوله:

«لقد اختار الراوي الإتيان بهـذا السرد الـرسولي لأجـل أن يوهمنـا بأن بطل رواية الغربة ما سمي بـإدريس إلا لأن الشواف قـد تكهن بـذلك أو لأن المصـادفات شـاءت أن تحقق، بموت الجـد، أمنية الوالد في أن يسمي طفله باسم أبيه..»[6].

وثمت إحالة ثانية وردت ضمن «الغربة» تمدنا بمبرر التسمية، وهو المبرر الدال على شخصية «المثقف»:

«.. مـا سمي إدريس إلا لكثـرة مـا كـان يـدرس الصحـائف..» («الغربة»/ ص/ 90).

---

(6) كتاب «بنية الشكل الروائي». البـاب الثالث «الشخصيـة في الروايـة المغربيـة». حسن بحراوي. المركز الثقافي العربـي الدار البيضاء. ص: 256.

على أن الحديث عن شخصية «إدريس» لن يتم من خلال مجموع الروايات، أو هذا المشروع المايزال مفتوحاً على الخصب والنماء والإضافات الجادة.. خاصة وأن جُهداً من هذا القبيل يتطلب إفْرَادَ مُؤَلَّفٍ خاص به.. وهو ما نأملُ أن يكون مسعى «الغير».. وإنما سنتصدى لشخصية «إدريس» اعتماداً على «أوراق»، وإن كانت بعض الإشارات قد أُكِّدَتْ في الأعمالِ السابقة، خاصة «الغربة» و«اليتيم».. إننا سنتناولها من خلال الفقدان والحنين...

ما يميز شخصية «إدريس» في «أوراق» التستّر والانطواء. وهي حالة إنسانية نفسية ناتجة عَمَّا مُنِيَ به الشخص في مراحل حياته الأولى وأرمي بذلك إلى فقدان الأم، وبالتالي الوقوع بين حنان الأب وسلطة الأخ. فما دام مصدر الحنان قد آل إلى الانتهاء، فإن ما يعوضُ الحنينَ المفقودَ الحدُّ من الحرية ثم الإخضاع والإجبار، الرامي ليس إلى تأكيد مشاعر الشخص، رغباته وميوله، وإنما تدعيمُ وتأكيد آمال الأطراف الأخرى الأمية، والمفتقِدة لأدنى المشاعر الإنسانية.. من ثم نجد شخصية «إدريس» تلجأ إلى الوحدة، إلى مناجاة الذات، وإلى التّعبير عن المستشعر به.. وهي العوامل المُؤَهلة لامتهان الكتابة، ذلكم الحلم الذي سعى «إدريس» لبلوغه، على الرغم من متاعب الكاتب في البلدان المتخلفة.. وللذكر، فإن هذه الرغبة لم تكن لترضي أفراد الأسرة، الذين كانوا يرون في «إدريس» مطامح مغايرة لكأني به لا يقرأ بذاته، بفكره، وإنما بذواتهم وأفكارهم..

«جواباً على سؤالك أقول إن إدريس، يتيم الأب، يعيش في محيط فقير كئيب، يشعر نحو أبيه شعوراً مزدوجاً، واثق أن غده سيكون أفضل من حاضره بسبب عزمه على التفوق في دراستِهِ..»(ص/ 25).

«.. منذ صباي وأنا أحلم أن أكون كاتباً..» (ص/ 95).

فـالإحساس بـالوحـدة والعزلـة، لن يقـود «إدريس» إلا إلى الحلم بـالهجرة. وذلـك قصد الخلوة إلى الـذات بعيداً عنِ الأسـرة من جهـة، وتوقاً إلى النَّهـل من المعرفـة والعلم من ناحيـة أخرى. . . وهـو ما تمثله حال «إدريس» في الغرب. . إنها صورة الانفصـال عن المنشأ والأصـل، كما عنِ الوطن. . لكأن الحقَّ هنالك وليس هنا كما يـدّعـي الصوفية في سياحاتهم. . غير أن هذا الانفصـال سوف يتـولدُ عنـه الحنينُ. . الحنينُ إلى ما فُقِدَ:

أ/ الأم.
ب/ البلدة.
ج/ الوطن.

من ثم، سيتعقب «إدريس» أخبـارَ الـوطن، كمـا أنـه سيحـاكم بـالمُحَاجَّـةِ والمُقَارعـة جميـع القضـايـا التي تمسـه، وتؤثـر على مسـاره الفكري والحضاري. . وهي المحاكمة التي تضعنا أمام التصـور/ الأمل للوطن، وهو بالطبع التصور المُخْفِقُ، باعتبـار أن نوايـا الآخرين لم تكن لتؤكد سوى نـزعة الـوصول ولـو كان ذلـك على حساب الـوطن نفسه. . ومثل هذا الحنين سيبدِّدُ الغربة المستشعر بها. . .

«. . «بكيت لأني لـم أشعر أبداً كمـا شعرتُ اليـوم بتبعيتنا للغيـر، بانتظارنا الخير والشر منه، بـاعتمادنـا الكلي على قراراتـه. .». .» (ص/ 101).

«. . يحـاكم الاستعمار كمـا حاكم المجتمـع والأسـرة والأب. .» (ص/ 237).

إن الإحســاس بــالفقــدان ثم الحنين، سيجعــل الــذات تعيش انشطارها ـ إن حقَّ القولُ ـ، وهو الانشطار الذي يتولد عنه وكبديل تأكيـد

الذات عن طريق الكتابة، وذلك بهدف إعلان الحضور وتفويته. .(*). ولن تكون لحظة الكتابة سوى دعوة لتمثل المنفلت من زمن الطفولة، أي اقتناص هذا الهارب، الغائب، الكامن في بنية اللاشعور، حيث للكتابة أن تجلوه، تكشف عنه وتعريه. . ثمت تأخذُ الكلمة دورها ووظيفتها في الإبانة عن الرأي والموقف أيضاً. . إنها بمثابة نقلة في حياة ذاتٍ شبه غائبة، نحو إعلان عن حضور وعن فعل، وعن رأي مسؤول للذات ككل، وأمام الآخر. . إذا ما ألمحنا بأن الوصول لهذا الترسيخ، بمثابة تدعيم لحلم وأمل ظَلَّ محمولاً منذ فترة الطفولة، وإلى أن تأكد في فترة متقدمة من النهل الإبداعي والمعرفي. . بذلك، يحق القول بأن شخصية «إدريس» تضيفُ إلى معظم الشخصيات التي اشتهرت بها أعمالٌ عالمية، وقَلَّ أن يتوفر مثل هذا في أعمالٍ روائية عربية، إذا ما استثنينا منها بالطبع نصوص «نجيب محفوظ»، «عبد الرحمن منيف»، «جبرا إبراهيم جبرا» و «الطيب صالح». . وقيمة الشخصية تتحدد في الإضافة لمجموع ما سلف من شخصيات روائية. .(7).

في دلالة المرآة:

لفت نظرنا الاهتمام بالمرآة منذ النص الأول «الغربة».(*). وتأتي «أوراق» لِتُعَمِّقَ من هذه النظرة، وهو ما يدفعنا أساساً للوقوف على

(*) ملاحظة: قد يقترب معنى «الانشطار» من الوارد في حقل التحليل النفسي كمفهوم. . .

(7) Voir: ALAIN ROBBE- GRILLET «Pour un nouveau roman». Minuit.. P: 27.

(*) مثلاً أ/ «. . جلس ورأى صورته في المرآة المعلقة فوق المكتب» (ص/ 90 من «الغربة»).

ب/ «. . قال إدريس مبتسماً للمرآة: فلسفتي هي إذن تشريح الأموات». (ص/ 90 من «الغربة»).

دلالتها في هذه السيرة، التي أعادت بطريقة أو بأخرى، التـذكير بقضـايا ووقـائع كـانتِ «الغربـة» قد تضمنتهـا. . وللذكر، فـإن بعض النصـوص الـروائية العـربية، قـد جعلت من المرآةِ رمـزاً بهدف التعبيـر عن قضايـا إنسانية وإحساسات داخلية. كمثال «أرواح هنـدسية» لـ «سليم بـركات»، ثم «رحلة غاندي الصغير» لـ «إلياس خوري». . .

وللمرآة في التحليل النفسي أبعاد. . ذلك أن الجسد في حالة القلق أو الهلع يكـون مجزأ. . ولن يستعِيـدَ هيئته الكـاملة إلا بالنـظر للمرآةِ. . فالطفل لما يرى صورته في المرآة يحس كأنه آخـر، كأن الصـورة ليست صورته. . وهو ما يضطره للإمساك بها. . وبعد حين، يهتدي عن طـريق الوسيط، وليكنِ الأم، إلى أنه أمام صورة وليس أمـام كائن واقعي. . من ثم يتعـرف إلى ذاتِهِ ويمـارس عـلاقتهـا بـالعـالم الخـارجي. . في الآنِ عكست فيه المرآة جانب الإحساس الداخلي[8].

إن اكتشاف الذات هو إعلان عن وجود صارخ للعـالم بِمَنْ فيه. . يقول: «عدنان حب الله»:

«. . والبنية الذاتية تنطلق كما قلنا من مرحلة المرآة (أي اكتشـاف الطفل لصورته) في الوهلة الأولى يعتبرها آخر، يداعبها كما يداعب طفلاً شبيهه: يبكي إذا بكى، ويضحـك إذا ضحك، ويحـاول أن يسيطر عليها، يغيب الصـورة ويحضرهـا، بغية امتـلاكها والتحكم بهـا. . وهنا لا بـد من تدخـل الآخر (الأم) للتعـريف عنهـا: فهي صورةً مرئيةٌ تعرف عنْهُ، فينسلب ويتماهى بها. .»[9].

---

(8) مجلة «بيت الحكمـة». ملف: (جـاك لاكـان). مبحث «مـرحلة المـرآة وتشكـل الأنا». جان ميشال بالمبي. نوفمبر 1988. من ص: 35 إلى 59.

(9) كتـاب «التحليل النفسي من فـرويـد إلى لاكـان». مبحث «استـلاب الـذات في الأنا». عدنان حب الله. مركز الإنماء القومي. بيروت. ص: 121.

أما إذا تناولنا المرآة من حيث منحاها الصوفي، فإن «ابن عربي» ذهب إلى الحديثِ عنْ وظيفة المرآة، بالنظر إلى علاقة الله بالعالم.. فالمرآة لا تقتصر على التشبيه والتوضيح، وإنما التعبيرُ عن كياناتِ وجودية.. إنه يُلغي الانعكاس أو المماهاة والتكرار، ويُبْقِي على علاقة الله بالعالم بحكم كونها علاقة كونية.. فالعالم مرآة للحق يرى فيها معانيه الذاتية، وهي رؤية خارجية، تحددُ وجودَ المرآةَ كمقابل لوجود الحق. ولا يقفُ الأمر هنا وحسب، وإنما يُعَدُّ الحقُّ أيضاً مرآة للعالم، تتطلع فيها الموجوداتُ إلى حقائقها الأزلية، وإلى المعاني الإلهية.. هذه الخاصة، أوِ الخاصية هي ما أسماه «منصف عبد الحق» بـ «الخاصية الدائرية»، القائمة على إبْعَادِ الخطية..

«.. فكل مرآة تشكلُ جسداً برز حيناً ينظرُ إليه.. إنَّها فضاء للإرسال وللرؤية في الآن ذاته.»[10].

ويتضح أن التراث الصوفي من خلال «ابن عربي» في رؤيته لوظيفة المرآة، وعلاقتها بالظل والحلم، (قد يقترب) في جوانب مما جاء به التحليلُ النفسي .. علماً بأقدمية هذا التراث..

في «أوراق» يضعنا الروائي ومنذ المفتتح: «شبح شعيب» أمام التباس مقصود. فـ «الأوراق» أو خلاصة رحلة «إدريس» الذهنية والفكرية والإنسانية، يتكفل بتنظيمها السارد، ثم يضعها رهن إشارة «شعيب». من ثم فبنية الرواية يتحكم فيها كل من السارد، «شعيب» و «إدريس».

إذا نحن استعدنا بيت «ابن عربي»:

---

(10) كتاب «الكتابة والتجربة الصوفية». مبحث «كونية الخيال وصورة المرآة عند محي الدين بن عربي». وهو المبحث الذي اعتمدناه أساساً فيما جئنا به. منشورات «عكاظ». ويمتد من ص: 276 إلى ص: 299. أما الهامش رقم (10) فيتحدد في الصفحة: 291.

«ومـا الـوجـه إلا واحـد غـيـر أنـه
إذا أنـت عـددتَ الـمـرايـا تـعـدَّدا»

يتبين لنا بأن السارد جزء لا يتجزأ من الروائي، وبالتالي فهو «إدريس» و «شعيب» وهو ما تدلنا عليه «شخصية شعيب» حتى في الأعمال السابقة. وقبل المضي في هذا الجانب نتوقفُ عند فقرة دالة وردت في الرواية، بالضبط في مفتتحها. يقول السارد:

«.. كنت أرى أنه مرآة تنعكس فيها روحي وأنا مرآة تنعكس فيها روحه.. ثم باعدت بيننا الحياة عند انتهاء الدراسة.. قاطعته عندما سئمت حوارنا غير المتجدد.. غاب عني رسمه ولم يفارقني فكره.. شرّحتُه وحنطتُه وجعلتُ منه بطل قصة..» (ص/ 9).

يرى السارد في المرآة شخصية «إدريس». لِمَ لاَ يكون السارد «شعيب» ذاته.. أيضاً يرى «إدريس» صورة السارد. إننا أمام تقابل انعكاسي تذهب فيه الشخصية الأولى إلى التماهي بالثانية.. أقول إن المرآة كرمزٍ، كخيالٍ، تُعدِّدُ الشخوصَ وهي في الأصل، في الجوهر، واحدة لا غير. لكأني بالجسد يعاني من التفكك، ولن يستعيد كماليته إلا بهذا الانعكاس والتماهي(*).

لقد جعل الروائي بنية عمله تقوم على التعتيم والإضاءة. فما قد

(*) ملاحظة: أورد الناقد «عبد القادر الشاوي» في صحيفة «الشرق الأوسط» العدد: 4274. بتاريخ 90/8/11 ما يلي:

«.. ومعنى هذا أن القراءة، يجب أن تبدأ من وضع فصل دقيق بين ثلاث محطات. الأولى وندعوها محطة المؤلف (وهو عبد الله العروي كاسم علم)، والثانية وندعوها محطة الشخصية (وهي إدريس بمختلف العناصر الدالة على وجوده في النص) والثالثة وندعوها محطة السارد (وهو سارد غفل أو لعله شعيب)، يتمتع بكفاية لغوية تجعله على تنسيق مختلف المواد التي يحويها (النص)..».

لا تكشفه أوراق إدريس، أي ما يبقى مظلماً لديه وعنه، نستبينه من منطلق الإضاءة، وتتمظهر في الحوار الجامع بين السارد و «شعيب». . وهو حوار لا يخرج في متضمنه عن الأفكار والآراء الواردة في أوراق إدريس. . ثم لنفترض أن الروائي نحا منحى ترك الأوراق على ما هي عليه. . بمعنى آخر، إلغاء السارد، ثم «شعيب»، فإن ما سيتبقى بين أيدينا بمثابة نص يتكون من مذكرات تحمل تاريخاً وزمناً، في شكل ردودٍ عن مقروءَاتٍ، أو سرد متعلق بالحياة، أو رسائل عاطفية تفيض بالحب والشاعرية. . من ثم فإن السارِدِ و «شعيب» سواء من خلال التعليق، التلخيص أوُ المقارنة، يُتَمِّمَانِ ويمهدان لما سيأتي. . إنهما أَدَاتَا ربط وتنظيم لحياة «إدريس» التي تعد حياتهما أيضاً، وبالتالي تاريخ مجتمع ككل. .

إذن وظيفة المرآة في «أوراق» نفسية وصوفية. . نفسية بحكم كونها تذهب إلى الانعكاس والتماهي. . صوفية لأن السارد و «شعيب» ينظران إلى «إدريس» في المرآة، وهو ذاته يرى إليهما فيها. إنها صورة واحدة، تلبثُ تابثةً، وتتعلقُ بإدريس ومن خلفه الروائي، دون الزَّعم والقول بأن «إدريس» ذاته الروائي:

«ـ قال يوماً هشام جعيط لإدريس: إقرأ محمد إقبال. . .» (ص/ 150).

وأعتقد بأن نص «الفريق» المحلل سابقاً، يجلو عن هذا التقابل. . ويمكن دراسته من هذه الزاوية بالذات.

بين «أوراق» و «ذئب البوادي» تناص شكل الكتابة الروائية:

لا يأتي النص من لا شيء. إنه حصيلة لقراءات مختلفة ومتنوعة. من ثم فهو يولد ليخلق ذات التأثير. فكما يتأثر، نلفيه يؤثر. والواقع أن قراءة «أوراق» تضعنا في محك استدعاء نص آخر. إنه «ذئب البوادي»

لـ «هرمان هيسه»(*). على أن عملية استحضار هذا النص، ليست نتيجة أتـت لكونه سِيقَ ضمن الهوامش (هامش 81 و128)، بالرغم من قيمـة ذلك، وإنما قراءة نص «العروي» تقتضي هـذا الاستدعـاء. حين نفعل، فذلك نتيجة للتعالق والتفاعل الحاصل على مستـوى بناء النص الـروائي في «أوراق». أتحدث عن البناء وليس عن المضمون لطابعه الخصوصي في بعض الجوانب، والعام أو العالمي في جوانب أخرى. . .

فالنص الأول «أوراق» محور بحثنـا، هو عبـارة عن أوراق وُضعت بين يـدي السارد و «شعيب». أمـا الثاني «ذئب البـوادي» فهو مـذكـرات «هـاري هاللر»، وقـد وضعت تحت تصـرف ابن أخ المُؤجـرة. ابن الأخ هـذا قد يكـون ذاته «هـاري هاللر» أو صـورة منه، كمـا بالنسبـة للسـارد و «شعيب» في «أوراق». . وإن كان نص «العروي» ينقسم إلى مفتتـح أو مقدمة تحمل عنوان «شبح شعيب»، إضافـة لقسم أول، ثم ثانٍ فثـالث، وهوامش الكتاب، فإن «ذئب البوادي» يتضـمن مقدمة للمؤلف، ثم فصل «مذكرات هاري هاللر»، وآخـر تحت عنوان «أخبـار ذئب البوادي». وإن كان «إدريس» نموذجاً للمثقف والكاتب الذي يؤسس نقاشـه انطلاقـاً من زاد معرفي، فيحاكم الأسرة، الوطن والمعرفة، فإننا نجـد «هاري هـاللر» بدوره يحمل ذاتَ الهم، هم المعرفة والكتابة على السـواء. ولقد جعـل «هـاري» من شخصيته شخصيـةً مزدوجـةً: إنسان ثم ذئب. إنهـا صـورة واحدة، لولا انشطارها. . وبالإمكان العثـور على «هاري» كـذلك، في/ وعبر كل شخصيات الرواية: هرمان المتحول إلى هرمينه، بابلو، ابن أخ المؤجرة، ولم لا العمة ذاتها.

«. . لأنني أُشْبِهُ مرآة لنفسـك. ففي نفسي شيء يعطيـك الجواب ويفهمك؟ وفي الحقيقة يجب أن يكون كل الناس مثل تلك المرايا

(*) «ذئب البوادي». ترجمة «النابغة الهاشمي». دار ابن رشد. بيروت.

ويجيبون بعضهما البعض. .» (ص/ 92. من «ذئب البوادي». .).

مثلُ هذا التصور المرآوي، نعثر عليه كذلك في «أوراق» كما بينا سابقاً. . إلا أن مضمون «ذئب البوادي» بمثابة فلسفة في الحياة والموت، فلسفة تمتح من الموروث الصوفي المتأكد كذلك في نص «سدهارتا» لذَاتِ المؤلف. في المقابل تجنح «أوراق» نحو منحى الرواية الجامعة لكل الأجناس والخطابات، وإن كانت تؤرخ سيرة ذهن، فَذَلِكُم الذهنُ صورة ناطقة وأمينة وصادقة عن حياة اجتماعية وعن مرحلة تاريخية.

إن قيمةَ وأهميةَ هذا التفاعل، تتمثلُ في الإضافةِ سواء لنص محدد بذاته، أو لغيره من النصوص. فالنص ضد الموت، إنه يُستدعى ويُستحضر على الدوام، إما بوضوح مطلق، أو في غياب ذلك. . على أنه قد يكون التوارد من باب التشابه وحده ولَيس التماثل والتفاعل. . / . .

فهـرس المحتويـات

إهداء 5
تقديم 9
عبد الله العروي وحداثة الرواية 11
القسم الأول: أبعاد صوفية (دراسة في رواية الغربة) 19
ـ الملمع الصوفي 22
1 ـ صورة الحب 22
2 ـ صورة الفقيه 29
3 ـ صورة الذات 33
ـ دلالات الغربة والاغتراب 35
1 ـ أبو حيان التوحيدي 37
2 ـ محيـي الدين بن عربي 39
ـ رمز البحر 42
القسم الثاني: الأسطوري الرمزي في نص «اليتيم» 45
1 ـ رمز المرأة بين الواقعي والأسطوري 49
2 ـ صورة الليل 56
3 ـ رمزية الطائر 59
القسم الثالث: الوحدة في التنوع 65
(وصف للمستويات اللغوية داخل رواية الفريق)
ـ المستوى الأول 72
أ ـ لغة سردية حكائية 72

ب ـ لغة تقترب من لغة الحكاية 73
المستوى الثاني 74
أ ـ الحوار 75
ب ـ الحكي 75
ـ المستوى الثالث 76
أ ـ المكان 76
ب ـ الحالة النفسيّة 77
ج ـ الملامح والميزات الشخصية 77
ـ المستوى الرابع 78
ـ المستوى الخامس 81
ـ المستوى السادس 82
ـ المستوى السابع 84
أ ـ اللغة الجغرافية 85
ب ـ اللغة التاريخية 85
ج ـ اللغة الدينية 86
د ـ اللغة الرياضية 87
هـ ـ اللغة الحقوقية 87
ـ «الفريق» بين الأمل والإحباط 90
ـ في معنى السفر 92
ـ في دلالة الموت 92
ـ في اعتماد اللون 93
القسم الرابع: «أوراق» (قراءة جامعة في رواية جامعة) 97
ـ مسافات التخييل 100
ـ مسألة الرواية/ السيرة 102
ـ وظيفة الهامش 105
ـ في دلالة المرآة 110

عبد الله العروي
وحداثة الرواية
قراءة في نصوص العروي الروائية

أن تجربة «العروي» الروائية لها ما يميزها عن باقي التجارب الروائية المغربية الأخرى.. دون أن يغيب عن بالنا عمر هذه الرواية القصير، كما محدودية النصوص والكم الضئيل.. إنها تستمد فرادتها انطلاقاً من التصور النظري للرواية، وهو تصور يلعب وظيفة المساعد حالة الإنجاز، دون إلغاء خصوصية الفنّي الجمالي، الذي قَدْ يُقصي النظري، ويُخْضع العملَ لحس التلقائية والعفوية.. وقَلَّمَا حقَّقَ العمل المُخطط لمساراته هدفه الإبداعي الأسمى.. إلى جانب هذا، فإن ثراء النص الروائي، وهو ما تعكسه بامتياز «الفريق» و «أوراق»، يوضح أننا لسنا أمام أي روائي، وإنما أمام حفريات لغوية، تاريخية، اجتماعية، سياسية، فنية وغير ذلك.. وهي الحفريات الملتقطة لما هو روائي، في مجتمع يضج بما يمكن ملامسته والكتابة عنه...

إن التجربة، وأثر التجربة في النص/ وعليه، تجلو عن سعَة أفق معرفي، وعن تحكم في بناء النص، واستثمار المتخيل.. إنها إضافة للنص الروائي العربي ككل ...

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب